



**ARTE, ENSINO, UTOPIA  
E REVOLUÇÃO: OS ATELIÊS  
ARTÍSTICOS VKHUTEMAS/VKHUTEIN  
(RÚSSIA/URSS, 1920-1930)**

Jair Diniz Miguel



**ARTE, ENSINO, UTOPIA E REVOLUÇÃO:  
OS ATELIÊS ARTÍSTICOS VKHUTEMAS/  
VKHUTEIN (RÚSSIA/URSS, 1920-1930)**

**Jair Diniz Miguel**



**UFSC**  
**Florianópolis**  
**2019**

Copyright © 2019 Jair Diniz Miguel

**Coordenação de edição e editoração eletrônica**

Carmen Garcez

**Projeto gráfico**

5050com

**Capa**

Carmen Garcez

Imagem: Aleksandr Aleksandrovitch Deineka  
Prédio do VKhUTEMAS, Rua Miasnitskaia (linogravura, 1921)

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da Universidade Federal de Santa Catarina

M636a	Miguel, Jair Diniz Arte, ensino, utopia e revolução [recurso eletrônico] : os ateliês artísticos VKhUTEMAS/VKhUTEIN (Rússia/URSS, 1920-1930) / Jair Diniz Miguel. – Dados eletrônicos – Florianópolis : Editoria em Debate/UFSC, 2019. 240 p. : il., tabs.  Inclui bibliografia. ISBN: 978-85-68267-29-5 E-book (PDF)  1. Arte – História – Rússia – União Soviética – Século XX. 2. Escola de Arte VKhUTEMAS. 3. Vanguarda (Estética). I. Título  CDU: 7(47)(091)
-------	--

Elaborada pela bibliotecária Dênira Remedi – CRB 14/1396

Todos os direitos reservados a

Editoria Em Debate  
Campus Universitário da UFSC – Trindade  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Bloco anexo, sala 301 – Telefone: (48) 3721-4046  
Florianópolis – SC  
[www.editoriaemdebate.ufsc.br](http://www.editoriaemdebate.ufsc.br) / [www.lastro.ufsc.br](http://www.lastro.ufsc.br)

*O projeto de extensão Editoria Em Debate conta com o apoio de recursos do acordo entre Middlebury College (Vermont – USA) e UFSC.*

## NOTA EDITORIAL

Muito do que se produz na universidade não é publicado por falta de oportunidades editoriais, tanto nas editoras comerciais como nas editoras universitárias, cuja limitação orçamentária não acompanha a demanda existente, em contradição, portanto, com essa demanda e a produção acadêmica exigida. As consequências dessa carência são várias, mas, principalmente, a dificuldade de acesso aos novos conhecimentos por parte de estudantes, pesquisadores e leitores em geral. De outro lado, há prejuízo também para os autores, frente à tendência de se valorizar a produção intelectual conforme as publicações, em uma difícil relação entre quantidade e qualidade.

Constata-se, ainda, a velocidade crescente e em escala cada vez maior da utilização de recursos informacionais, que permitem a divulgação e a democratização do acesso às publicações. Dentre outras formas, destacam-se os *e-books*, artigos *full text*, base de dados, diretórios e documentos em formato eletrônico, inovações amplamente utilizadas para consulta às referências científicas e como ferramentas formativas e facilitadoras nas atividades de ensino e extensão.

Documentos, periódicos e livros continuam sendo produzidos e impressos, e continuarão em vigência, conforme opinam estudiosos do assunto. Entretanto, as inovações técnicas podem contribuir de forma complementar e oferecer maior facilidade de acesso, barateamento de custos e outros recursos que a obra impressa não permite, como a interatividade e a elaboração de conteúdos inter e transdisciplinares.

Portanto, é necessário que os laboratórios e núcleos de pesquisa e ensino, que agregam professores, técnicos educacionais e estudantes na produção de conhecimento, possam, de forma convergente, suprir suas demandas de publicação também como forma de extensão universitária, por meio de edições eletrônicas com custos reduzidos e em divulga-

ção aberta e gratuita em redes de computadores. Essas características, sem dúvida, possibilitam à universidade pública cumprir de forma mais eficaz suas funções sociais.

Dessa perspectiva, a editoração na universidade pode ser descentralizada, permitindo que várias iniciativas realizem essa convergência com autonomia e responsabilidade acadêmica, editando livros e periódicos de divulgação científica, conforme as peculiaridades de cada área de conhecimento no que diz respeito à sua forma e conteúdo.

Por meio dos esforços do Laboratório de Sociologia do Trabalho (Lastro), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – que conta com a participação de professores, técnicos e estudantes de graduação e pós-graduação –, e por iniciativa e empenho do prof. Fernando Ponte de Sousa, a Editoria Em Debate (ED) completa oito anos de realizações, sempre com o apoio do Middlebury College/Vermont, que acreditou no projeto. Criada com o objetivo de desenvolver e aplicar recursos de publicação eletrônica para revistas, cadernos, coleções e livros que possibilitem o acesso irrestrito e gratuito dos trabalhos de autoria dos membros dos núcleos, laboratórios e grupos de pesquisa da UFSC e outras instituições, conveniadas ou não, sob orientação e acompanhamento de uma Comissão Editorial, a ED publicou 60 livros desde 2011.

*Os editores*

### *Coordenador*

Jacques Mick

### *Conselho editorial*

Adir Valdemar Garcia

Ary César Minella

Fernando Ponte de Sousa

Iraldo Alberto Alves Matias

Janice Tirelli Ponte de Sousa

José Carlos Mendonça

Laura Senna Ferreira

Maria Soledad Etcheverry Orchard

Michel Goulart da Silva

Ricardo Gaspar Müller

Valcionir Corrêa

Aos meus avós  
*Catarina e Alcebiades*





## AGRADECIMENTOS

Fazer agradecimentos é sempre muito bom, significa que o trabalho foi concluído, ou que já pode ser considerado concluído. Significa também que o apoio e a atenção dos familiares, amigos e professores foi aos menos parcialmente recompensado.

Meus primeiros agradecimentos vão para os meus familiares, eles sabem quanto são importantes.

Meu agradecimento do fundo do coração vai para o meu orientador, Prof. Dr. Marcos Silva, por ter a paciência de orientar e estar sempre disponível, mesmo quando o tempo já era muito escasso.

Agradeço à minha banca de qualificação, Prof. Dr. Oswaldo Coggiola e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elena Vássina pela ajuda e orientação que foram muito bem aproveitadas, eu espero.

Aos meus amigos, mais do que amigos, Lidiane, Aline, Taciana, Helena, Carlos, Germano, pelo apoio e pelas inúmeras conversas e discussões sobre o trabalho.

A todos os que me ajudaram e ajudam a completar esse momento da minha vida, meu obrigado e meus parabéns.

À Apple Computer por ajudar a tornar a computação muito fácil e agradável, além de esteticamente bonita.



*A revolução está em todas as partes e em todas as coisas; ela é infinita, não existe revolução final, não existe fim para uma sequência de inteiros.*

*A revolução social é só uma dentro da seqüência de inteiros. A lei da revolução não é uma lei social, é imensuravelmente maior, é uma lei cósmica, universal – tal como a lei de conservação de energia e a lei de perda de energia (entropia). Um dia uma fórmula exata será estabelecida para a lei da revolução. E, nesta fórmula, as nações, as classes, as estrelas – e os livros serão representados por valores numéricos.*

*Vermelha, ígnea, próxima da morte – assim é a lei da revolução; mas aquela morte é o nascimento de uma vida nova, de uma estrela nova. E fria, azul como o gelo, como os gélidos infinitos interplanetários, é a lei da entropia. A chama passa de um vermelho ígneo para um cor-de-rosa uniforme, suave, não mais próximo da morte, mas sim do conforto-produtor; o sol envelhece e se torna um planeta adequado para estradas, lojas, camas, prostitutas, prisões: esta é a lei. E para rejuvenescer o planeta, devemos incendiá-lo, devemos forçá-lo a desviar da estrada tranqüila da evolução: esta é a lei.*

*A chama, suficientemente verdadeira, amanhã ou depois estará fria (no Livro de Gênese os dias são anos, ou ainda a eternidade). Mas já hoje deveria existir alguém que pudesse prever isto; deveria existir alguém que falasse hereticamente de amanhã. Os hereges são os únicos remédios (ainda que amargos) para a entropia do pensamento humano [...].*

*Explosões não são confortáveis. É por isso que os deflagradores, os hereges, são perfeitamente aniquilados pelo fogo, por machados, e pelas palavras. Os hereges são hoje nocivos a todas as pessoas, a toda evolução, ao difícil, lento, útil, tão útil e construtivo processo de construção do recife de corais; imprudente e levemente os hereges chegam ao dias de hoje a partir do dia de amanhã. Eles são românticos [...].*

*[...] Hereges são necessários à saúde. Se não há hereges, ele tem de ser inventados. A literatura viva acerta seu relógio não a partir da hora de ontem, nem da hora de hoje, mas sim a partir da hora de amanhã. A literatura viva é como um marinheiro que é colocado no topo dos mastros; de lá ele pode avistar navios afundando, icebergs, e redemoinhos que não são visíveis do convés. É possível tirá-lo do mastro e colocá-lo para trabalhar na sala das caldeiras ou no eixo, mas isso não mudará uma coisa: o mastro estará sempre lá, e do topo outro marinheiro poderá ver o que o primeiro viu.*

**Evgeni Zamyatin**



# SUMÁRIO

Introdução .....	15
<b>1 Vanguarda e revolução: as artes no Estado soviético (1910-1934) .....</b>	<b>43</b>
Arte russa/soviética: aspectos gerais.....	43
A estrutura das artes na Rússia revolucionária: o Commissariado do Povo para a Instrução Pública – Narkompros.....	64
<i>A organização e estruturação do Commissariado:         a formação e o arranjo institucional das artes soviéticas .....</i>	<i>64</i>
<i>INKhUK: pesquisa e debate sobre arte         em Moscou (1920-1924).....</i>	<i>83</i>
As artes revolucionárias em luta .....	92
<i>A produção como uma das belas-artes:         o Construtivismo e o Produtivismo .....</i>	<i>92</i>
<i>A construção do Realismo Socialista.....</i>	<i>105</i>
<b>2 A vanguarda em ação: formação e funcionamento do VKhUTEMAS (1918–1926).....</b>	<b>123</b>
A primeira mudança: os ateliês livres – SVOMAS (1918-1920) .....	123
Ampliando o conhecimento: as faculdades operárias – Rabfak ....	130
<b>3 A vanguarda na defensiva: mudanças e transformações do VKhUTEIN (1927-1930) .....</b>	<b>147</b>
As mudanças na escola: a formação do VKhUTEIN .....	147
O modelo pedagógico do Instituto.....	151
O fim da escola.....	169

<b>Considerações finais</b> .....	181
<b>Referências</b> .....	195
<b>Iconografia</b> .....	209

# INTRODUÇÃO

*A Modernidade é a transitoriedade,  
a fugacidade, a contingência, a metade  
da arte, em que a outra metade é a  
eternidade e a imanência...*

**Charles Baudelaire**

O estudo de períodos de transformações agudas, como épocas revolucionárias, requer focos que, muitas vezes, podem reduzir o alcance da pesquisa. Na área de história da arte, não é diferente. Os eventos que formaram a Revolução Russa são de grande interesse para os estudiosos da modernidade, tanto em termos críticos como apologéticos. Esse momento acabou por influenciar grande parte do que se fez posteriormente no século XX em diversos países, nas mais diversas áreas, marcando um contexto diferenciado de se ver e compreender o mundo.

A Revolução Russa de 1917 – melhor dizendo, as revoluções – estava imbuída de sentidos contraditórios e não totalmente desenvolvidos. Não era possível a compreensão total dos fenômenos sociais e culturais, por exemplo. A organização da sociedade e de suas facetas foi buscada através de modelos que pudessem ser diferenciados daqueles existentes na Rússia de então. Em pouco menos de vinte anos (1900 até 1917), o país atravessou diversas crises políticas e o Estado tsarista amargou um

declínio cada vez maior até sua desapareição. Essa convulsão foi sentida em todas as áreas. A radicalidade estética russa pode ser vista também do ponto de vista político como a busca por mudanças dentro de um sistema já desprovido de flexibilidade e capacidade de adaptação. O campo cultural (incluindo a Arte) tornou-se uma área de conflitos entre o moderno e a tradição, que teve como consequência a transformação da arte russa em laboratório de testes de novas formas e valores artísticos de alcance muito maior que em outras partes da Europa.

O processo de busca, que remonta ainda ao século XIX, caminhou para uma síntese da Arte e da Vida em um todo, em que o viver teria o significado de uma obra de arte. A própria noção de separação foi deixada de lado. Para construir um mundo novo foi necessário romper com os cânones artísticos e propor uma nova modalidade de ver, fazer e usar a arte. Da estetização total do mundo pelo viés simbolista à morte da arte e sua integração ao cotidiano dos produtivistas, uma longa mudança teve lugar, mas em um curto espaço de tempo. Essas mudanças foram conseguidas através de muita discussão e de um fundo histórico de alteração e transformação através de uma Guerra Mundial, de Revoluções, Guerras Civis e tomada de poder. A resposta a tudo isso também era forte, mudar o mundo também era mudar as pessoas. Os ideais de transformação da realidade e do viver estavam sempre acompanhando as ideias estéticas e artísticas que eram propostas para superarem o impasse da existência, segundo os artistas da época.

Nos anos posteriores à revolução, essa busca utópica foi ampliada e revigorada pela chegada ao poder de um grupo político revolucionário. Mas essa vitória política não resolvia todos os impasses da modernidade russa. As dúvidas, os descaminhos e as opções equivocadas são elementos que a todo momento acompanham as mudanças profundas que uma revolução traz. Os artistas se sentiram livres para experimentar. A ânsia de mudar levou muitos a ensaiarem modelos culturais ousados e iconoclastas. Sob o ponto de vista estritamente artístico, eles buscavam superar as barreiras da arte para que esta pudesse ser uma experiência



transcendental, um vislumbre do Homem Novo, tão ansiadamente procurado e esperado. A reconfiguração do mundo seria estética, e não somente política e econômica.

Uma linha do tempo entre o Simbolismo e o Cubo-Futurismo pré-revolucionário, o Construtivismo/Produtivismo revolucionário e o Realismo Socialista pós-revolucionário mostra não uma evolução, mas escolhas. Mostra também que as rupturas eram carregadas de elementos das ideias anteriores. Um exemplo ilustrativo é o conceito de Super-Homem nietzschiano, que tinha raízes no Simbolismo, mas que chegará até o Realismo Socialista, através do Homem Novo Socialista. As continuidades dão uma imagem da força com que a estetização do cotidiano atingiu os artistas. A realidade seca e crua de miséria, fome, lutas políticas e guerras estava sendo retrabalhada dentro de um mundo remodelado de superação de tudo isso através da Arte. O “*noviy byt*” não seria mesquinho, pequeno e ilusório. Teria a grandiosidade da vida, a força da transcendência e a beleza da arte.

Embora a vitalidade artística da Rússia pré-revolucionária e soviética seja incontestável, também é preciso notar que esse desenvolvimento não foi sem percalços e enfrentamentos. Dentro do Estado tsarista, as mudanças não eram vistas com bons olhos, mesmo as mudanças culturais e artísticas. Os futuristas eram tolerados, enquanto não oferecessem perigo à ordem estabelecida. A medida que mudavam seu *modus operandi*, o Estado passava cada vez mais a controlá-los e submetê-los. As belas-artes, literatura, música e dança estavam sob o olhar atento e censório do governo, o que significava que os modelos estético-artísticos tradicionais eram os mais tolerados ou aceitos. Isso incluía todo o aparato das artes (escolas de ensino, museus, exposições, apoio institucional, encomendas oficiais etc.) e o reconhecimento de artistas asseguradamente ligados ao Estado.

As mudanças ocorridas através da revolução mudaram esse quadro, mas não totalmente. Como sinal de continuidade, o novo Estado soviético não eliminou a censura, nem liberou a experimentação artís-

tica de forma inconteste. Ao contrário, dentro do novo governo havia pouca ou nenhuma boa vontade para com os artistas transformadores, sintomaticamente chamados de “artistas esquerdistas” (tanto por artistas conservadores e tradicionalistas quanto por membros do partido bolchevique). A política seguida pelo Comissariado de Instrução Pública era uma exceção e não regra dentro do novo regime. Em pouco tempo, dentro da área cultural e artística já havia enfrentamentos entre os artistas que buscavam implementar uma revolução através do novo (os construtivistas por exemplo) e os que buscavam transformar o tradicional em novo (o realismo heroico ou proletário). Como corolário ao modelo político, os artistas vistos com mais benevolência pelo Estado eram os chamados “artistas direitistas”. A qualidade artística, das obras passava a ter critérios impostos pelo Estado. Até a implementação definitiva do Realismo Socialista (a partir de 1934), os “artistas esquerdistas” ficaram cada vez mais isolados até serem proibidos de forma ostensiva e oficial.

A não aceitação oficial das Vanguardas deu a estas uma aura mítica, de força e vigor, apesar das dificuldades. O Estado tsarista não podia suportar a novidade, e o Estado soviético deixava tudo debaixo do manto da ideologia oficial, tirando a força das inovações e das ideias divergentes. Muitos vanguardistas apoiaram entusiasticamente a revolução, trabalhando e produzindo em prol do novo regime; muitos, inclusive, eram membros do Partido Bolchevique, o que não significou apoio oficial, ao contrário também tiveram grandes problemas, principalmente em termos de controle ideológico e censura oficial.

Se o Estado não podia dar suporte a esses artistas, a tragédia estava montada, só faltava começar. Após a oficialização do estalinismo nas Artes (no início dos anos de 1930), o caminho de perseguições, supressões, prisões, eliminações e esquecimentos estava aberto. A utópica chamada pela mudança através da arte encontra finalmente seu fim brutal e atroz. O estalinismo cultural se aproveita de muitas das ideias e conquistas vanguardistas para implementar sua própria versão de modernidade. O que era pulsão negativa dentro das mudanças, se

transforma em norma e verdade. O ato final foi a mudança operada na cultura soviética, que de Vanguarda da Cultura, da Estética e da Arte mundial se transforma em arremedo de modernidade.

Esse período, rico em caminhos, escolhas e contradições, teve parte de sua história e historiografia confinada a um grupo pequeno e restrito de intérpretes, pelo menos até à década de 1960. Assim, em parte devido à dificuldade em buscar fontes na área da Arte e da Cultura, que se tornaram inacessíveis ou foram perdidas, o estudo do período que vai de 1900 até 1934, na Rússia, apresenta algumas dificuldades. A mais visível é tornar mais nítido os acontecimentos, enriquecidos com dados e fatos relevantes. A censura e exclusão das vanguardas significou a perda de muitos eventos que poderiam ampliar ou mesmo descortinar vários dos caminhos tomados ou escolhidos.

O entendimento dessas dúvidas passa na virada da década de 1920 pela imagem de uma escola que formava e que tinha os principais representantes da Arte soviética em seu quadro docente. Essa escola, o VKhUTEMAS (Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais), acabou sendo uma instituição chave, por sintetizar todo o pensamento, as dúvidas, os equívocos e mitos sobre a arte (plástica, escultórica, arquitetônica e design) soviética. O valor da escola, como fundadora de uma determinada imagem e expressão dentro da arte moderna e de suas realizações enquanto instituição de ensino, é de importância central para repensar o papel das Vanguardas no contexto de transformação pelo qual passava a Europa naquele momento.

O VKhUTEMAS, nascido a partir da reorganização dos organismos de ensino na nova Rússia soviética, tinha uma estrutura bastante flexível e aberta, podendo suportar experimentos diversos e em diferentes áreas e direcionamentos. O seu lugar nas vanguardas foi que “essa escola ocupa um lugar à parte na herança cultural dos anos 20. É difícil de imaginar um período muito breve, mas muito intenso que produziu uma tal abundância de conceitos e de realizações radicalmente novos” (Khan-Magomedov, 1990, p. 13, tradução nossa).

A compreensão da escola leva também a mostrar as posições e escolhas que tiveram efeito durante e após a existência desta, que, embora curta, teve seu papel no difícil momento de sintetizar arte moderna e revolução social na URSS. Seu alcance enquanto instituição, única em sua proposta, levou grande parte de uma geração de artistas a trilhar um caminho novo, com ideias, técnicas e obras voltadas para o mundo moderno em construção na Rússia soviética.

Embora tenha sido espetacular o período de existência da instituição, ela foi relegada a planos secundários ou mesmo esquecida ou atacada. “Se a herança da Bauhaus foi cuidadosamente conservada, catalogada, classificada, analisada, publicada, a herança do VKhUTEMAS foi por longo tempo ignorada” (Khan-Magomedov, 1990, p. 13, tradução nossa). Os resultados alcançados e os planos formulados mostram que tinha muito a produzir, a mostrar e a fazer.

Existem, nessa panorâmica, algumas dificuldades que poderiam ser vistas como importantes dentro da leitura da escola como força motriz das vanguardas na Rússia revolucionária. A primeira se insere na perspectiva de situar a instituição como “cadinho” das ideias, pesquisas e trabalhos fundamentais para a formação de uma vanguarda artística dentro da revolução russa. Desta maneira, cabe a necessidade de determinar a gênese do pensamento das vanguardas russas, suas necessidades e seus desejos e utopias dentro de uma revolução política e econômica que pretendia mudar tudo. A escola poderia ser vista como base para a formação do chamado “Novo Homem Socialista” nas artes. Um estudo dessa problemática leva a acompanhar os desenvolvimentos que possam mostrar os (des)caminhos entre o processo político e a criação de novos valores artísticos, concatenando-os e, assim, colocando a problemática de pensar a vanguarda estético-artística do início do século XX como capaz de organizar e empreender mudanças sincronizadas (ligadas) às forças políticas, que também eram (ou queriam ser) vanguardas.

Outra problemática é a própria revolução, pois o desenvolvimento desta se encaminhou para um fechamento das relações políticas dentro

da Rússia (implantação do estalinismo). A dinâmica da revolução apontou para a supremacia do partido bolchevique como elemento centralizador e unificador do Estado. Todas as instituições soviéticas tinham assim deveres para com o partido bolchevique, além de funcionar como parte desse mesmo partido. Porém, e as leituras abrem essa discussão, as instituições artísticas tiveram menor grau de intervenção. O VKhUTEMAS tinha uma ampla gama de professores (que não pertenciam a nenhuma agremiação política ou eram simpatizantes de grupos não reconhecidos pelo poder estatal) que puderam lecionar e produzir até o fim da escola, e isto pode ser importante para determinar o grau de intervenção e as tensões e confrontos entre a instituição, a sociedade e o Estado.

Uma terceira problemática se insere dentro da própria instituição. Os textos lidos enfatizam duas contribuições como inerentes à escola: o curso fundamental e a flexibilidade pedagógica. Pensando na lógica das instituições que foram criadas, estas ideias podem ser vistas como eixos na discussão do caráter democrático que os textos deixam transparecer na escola. Articular esta lógica interna (caráter democrático) com o fechamento externo (partido único, Estado centralizado pelos bolcheviques) também pode revelar algumas das forças e das fraquezas da escola. Ampliando a discussão também podemos buscar, através dos textos dos professores e das disciplinas ministradas, a organicidade das práticas didático-pedagógicas, das escolhas metodológicas e do caráter conceitual que permeava toda a instituição, com as inúmeras possibilidades estético-artísticas em processo de criação ou teste em suas faculdades e laboratórios.

Uma última problemática, que também requer atenção, está no legado da escola. Como ela teve suas atividades encerradas em 1930 e o Realismo Socialista foi implementado como política de Estado em 1932, é de se supor que os alunos formados pela escola fossem parte desse mesmo Realismo Socialista. Articular os diversos tipos de ensino da escola com os alunos que nela passaram e se formaram e os caminhos por eles percorridos seria valioso tanto para a compreensão da

vanguarda quanto do realismo. Essa parte é um adendo aos estudos e conceitos sobre a escola, funcionando como ponto de partida para a compreensão das vanguardas e seu papel na montagem do Realismo Socialista.

Uma síntese das ideias poderia ser assim formulada:

I. A escola foi um laboratório do qual surgiram as novidades em ideias, conceitos, técnicas e obras que foram propulsores da Vanguarda artística soviética durante os anos de 1920, e essa premissa sustenta a ideia do VKhUTEMAS como ponto central das políticas estético-artísticas de toda a arte russa e soviética do período.

II. A participação de uma parte expressiva dos artistas, teóricos e professores de arte russos na instituição levou esta a ter supremacia sobre as outras escolas de arte do período, tanto na Rússia soviética quanto na Europa ocidental. A produção docente teve um peso muito grande no posterior desenvolvimento do ensino e da pesquisa artística no mundo todo.

III. As dificuldades e os enfrentamentos internos foram importantes para manter uma constante dinâmica de desenvolvimento artístico por parte dos professores e dos alunos. As mudanças ocorreram através do debate e do confronto, em que algumas áreas se tornaram mais vanguardistas do que outras, tendência que foi acompanhado pelos próprios estudantes.

IV. As mudanças políticas ocorridas na URSS após a morte de Lênin são importantes para mostrar a transformação do VKhUTEMAS em Vkhutein, de laboratório de experiências em instituição mais formal e rígida. A reorientação da nova cúpula dirigente para a modernização e socialização de forma rápida e centralizada pelo Estado não deixava espaço para a descoberta e os ensaios, fazendo com que a escola não tivesse mais razão de existir no formato em que ela estava estruturada.

V. A disputa cada vez mais acirrada entre os artistas esquerdistas (construtivistas, produtivistas, supematistas e vanguardistas em geral)

contra as organizações artísticas voltadas para o realismo e a exaltação da Revolução e do operariado através de formas e fórmulas mais tradicionais (realismo heroico ou proletário, Proletkul't etc.) levou a uma ruptura dentro das artes que só foi resolvida com a imposição do Realismo Socialista, modelo síntese do realismo que estava em produção na URSS e ao mesmo tempo o afastamento e esquecimento das experiências e das vanguardas. Nessa nova configuração, a obsolescência do VKhUTEMAS/Vkhutein era visível.

Ao representar uma síntese possível entre as ideias e a realização de uma utopia, ainda que limitada, o VKhUTEMAS teve a chance de mostrar muito do que poderia ser a arte soviética e a estética de um novo modelo de sociedade em formação. Tanto o campo das experiências quanto dos conceitos estavam, na escola, em constante mudança. A disputa entre os mais diversos modernismos, representados em todas as faculdades do VKhUTEMAS funcionava como um potente motor que impulsionava transformações e novos horizontes. A amplitude dessas conquistas não pode ser medida de forma imediata e objetiva. O panorama político e a reconfiguração artística apagaram parte dos rastros. Isso não quer dizer que toda a arte soviética posterior deixou de ser tributária da instituição, ao contrário, seus alunos formavam a base das artes do período posterior a 1930. Os mestres do VKhUTEMAS não tiveram a mesma sorte, tendo muitos deles sofrido repressões que resultaram mesmo em morte. Os que conseguiram se manter em atividade tiveram seu campo reduzido e seu trabalho reorientado para formas e formatos mais condizentes com os novos tempos.

Para complementar a sistematização, é preciso colocar também as ideias derivadas da educação em geral e do ensino artístico em particular. Afinal, o VKhUTEMAS não é só criador, produtor ou reproduzidor de vanguardas, ele também é uma instituição de ensino e tinha com isso a organização típica de uma escola, com seus níveis hierárquicos, princípios pedagógicos, didáticas e práticas educacionais. Como herdeira de duas tradições diferentes – de uma academia de belas-artes e de uma

escola de artes aplicadas<sup>1</sup> – e criadora de uma nova tradição, a de uma escola de artes de vanguarda; é interessante lembrar que essas modalidades acabaram por cristalizar diferentes visões do ensino dentro da própria instituição. As divergências acentuavam a ruptura e davam mostra da efervescência dos modelos que estavam em disputa na instituição. Como escola-modelo para o resto do país, o VKhUTEMAS se tornava também um padrão a ser imitado e seguido. Uma escola de arte de vanguarda é também criadora e não somente reprodutora das ideias tradicionais ou conservadoras, mais um elemento que pesou na busca de novos caminhos para a arte soviética do período.

Explorar as possibilidades entre as aspirações e motivações internas à instituição e o efetivamente realizado e aceito dentro das artes soviéticas é um desafio do trabalho, que não deixa de ser um objetivo muito amplo. A descrição das faculdades mais vanguardistas dentro do VKhUTEMAS apresenta-se como um modo de mostrar os limites e as possibilidades da realização da utopia de (re)fazer, (re)criar o mundo novo de uma revolução cultural em marcha dentro URSS. O “Novo Homem Soviético”, uma leitura do super-homem nietzscheano, era uma formulação estética também, que perpassava todos os movimentos artísticos russos/soviéticos e que impulsionava muito das pesquisas formais e dos conceitos que estavam em construção na escola, mais uma possibilidade aberta dentro do trabalho, a ser explorada através do entendimento da vanguarda soviética como síntese entre ideias conflitantes (tanto politicamente quanto estética e artisticamente) que levavam os artistas a buscarem novas formas de expressão e atuação.

Em vinte anos de vanguarda russa, entre 1910 e 1930, os artistas russos/soviéticos experimentaram diversas linguagens, do Futurismo italiano e Cubo-Futurismo russo ao mais rigoroso Produtivismo (uma

---

<sup>1</sup> Rainer Wick (1989) faz uma breve descrição do surgimento e desenvolvimento das escolas de belas-artes e de artes aplicadas na Europa do século XVI até início do XX. A abordagem vale também para a Rússia, que buscava alcançar a Europa ocidental desde Pedro, o Grande. As escolas fundadas em Moscou durante o século XIX foram baseadas nas ideias europeias em voga do período.



vertente radical de fusão da arte com a vida), em busca da expressão perfeita da modernidade, da realidade por eles vivida e da história em construção no período. Ao concentrar tantos caminhos em uma só instituição, estava aberta a passagem para a inovação e a revolução que o VKhUTEMAS operou dentro da história da arte soviética. Essa é a base do trabalho a ser desenvolvido nos próximos capítulos.

Um trabalho que pretenda abarcar o funcionamento, as peculiaridades e os resultados de uma instituição artística, que também era de ensino superior, que possuía uma estrutura inovadora, requer algumas considerações iniciais. Em primeiro lugar, a metodologia pretende colocar em relevo três pontos-chaves: o imaginário ou ideologia da escola e dos seus docentes; sua produção pedagógica e artística e, por fim, sua relevância e seu legado para a arte das vanguardas do século XX. As escolhas metodológicas são importantes para que o objeto possa ser analisado, procurando mostrar suas propriedades e seus significados.

A problemática inicial é buscar entender como se produziu um tal modo de pensar, que floresceu no campo da cultura e das artes na Rússia. Podemos dizer que os “três fatores que participam do conhecer – o indivíduo, o coletivo e a realidade objetiva (o que está por conhecer) – não são algo assim como entidades metafísicas; também elas são investigáveis, quer dizer, estão relacionadas entre si de outras maneiras” (Fleck, 1986, p. 87, tradução nossa). O entendimento de um determinado conhecimento passa por trabalhar os conteúdos de uma forma que possa levar a um condicionamento em que os conteúdos “estão condicionados e são explicáveis histórico-conceitual, psicológica e sociológico-conceitualmente” (Fleck, 1986, p. 68, tradução nossa). Para esse entendimento, podemos utilizar o conceito desenvolvido por Ludwik Fleck para desenvolver uma Sociologia da Ciência e do Conhecimento, em que há um determinado modelo para o conhecimento partilhado por um grupo específico (neste caso, os artistas russos), que podemos chamar de coletivo de pensamento, uma vez que

os coletivos de pensamento estáveis permitem investigar exatamente o estilo de pensamento e as características sociais gerais dos coletivos de pensamento em suas relações recíprocas. As comunidades de pensamento estáveis (ou comparativamente estáveis) cultivam, como outras comunidades organizadas, uma certa exclusividade formal e temática (Fleck, 1986, p. 150, tradução nossa).

O elemento central do conhecimento partilhado é o estilo de pensamento, um conceito que busca mostrar as atitudes e as ações que derivam das relações entre membros de uma mesma visão de mundo. Assim, “podemos definir o estilo de pensamento como um perceber dirigido com a correspondente elaboração intelectual e objetiva do que é percebido” (Fleck, 1986, p. 145, tradução nossa). O estilo de pensamento coerciona o indivíduo e determina as formas aceitas de pensar, que se tornam excludentes. “O estilo de pensamento também pode ser acompanhado pelo estilo técnico e literário do sistema de saber” (Fleck, 1986, p. 145, tradução nossa).

Uma comunidade assim montada tende a ser fechada em si: para participar, é necessário “ver do mesmo modo”, e também compartilhar o espaço social de forma semelhante, o que leva o grupo a se tornar exclusivista e excludente. Nesse sentido, começa a ser criado um paradigma, conceito central da teoria de Thomas S. Kuhn em seu *A estrutura das revoluções científicas*, que busca compreender os momentos de conflitos, confrontos e transformações que acompanham as ciências (ou a técnica e mesmo as artes) (Kuhn, 1994). O treinamento e a educação formal de novos membros desses coletivos que partilharão os mesmos estilo e paradigmas é uma importante etapa de reprodução do modelo. Nessa área específica, escolas, faculdades, institutos e universidades jogam um papel essencial, pois é nesse momento que se reproduz uma *Weltanschauung* (visão de mundo) coerente e fechada. Somente através da reprodução de uma determinada prática é possível falar em *Zeitgeist* (Fleck, 1986; Kuhn, 1994). Em um sentido tanto positivo quanto negativo, Barthes comenta que “o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas dis-

cursivas através das quais ele é proposto” (Barthes, 1987, p. 43). Tanto para criar e consolidar quanto para manter e reprimir, um paradigma é um importante instrumento de modelagem de grupo, uma forma conceitual de compreensão do mundo intelectual e cultural.

Essas considerações podem ser estendidas ao mundo das artes, de uma forma mais ampla e flexível, pois a formação de novos artistas no século XX serviu de base para aumentar e consolidar ideias e práticas artísticas vanguardistas em quase todos os países europeus. O desenvolvimento de um novo paradigma em arte, e isso elimina a problemática de tratar as vanguardas como “escolas artísticas”, vem acompanhado da adaptabilidade e da reprodução que um paradigma requer para poder continuar a ser reproduzido.

Os elementos que desempenham uma parte importante na urdida do fazer a vanguarda são os artistas e intelectuais associados em uma ideia de mudança. Em uma análise sociológica do significado da *intelligentsia* enquanto grupo ou coletivo social, Karl Mannheim (1957, p. 155, tradução nossa) diz que:

é possível resumir as características essenciais desta camada social como se segue. É um conglomerado entre, mas não sobre, as classes. O membro individual da ‘intelligentsia’ pode ter, e com frequência tem, uma orientação particular de classe e, em conflitos reais, pode alinhar-se com um ou outro partido político. Ademais, suas eleições individuais podem ter a consistência e as características de uma posição de classe assumida. Mas, e por causa dessas filiações, é impulsionado pelo fato de que sua educação o preparou para enfrentar os problemas cotidianos a partir de várias perspectivas e não somente de uma, como fazem a maioria dos que participam das controvérsias de seu tempo. Dizemos que está preparado para enfrentar os problemas de seu tempo a partir de mais de uma perspectiva, embora, em casos isolados, pode atuar como um militante partidário e alinhar-se a uma classe. Sua preparação o faz, potencialmente mais instável que outros indivíduos. Pode mudar mais facilmente seus pontos de vista e está menos rigidamente ligado a uma das partes em conflito, pois é ca-

paz de experimentar, por sua vez, várias visões conflitantes da mesma coisa.

Em um universo mais “caótico” e pouco consolidado, como a Rússia revolucionária, o ambiente para o desenvolvimento de novas ideias era muito propício, ao mesmo tempo que tornava-se hostil ao desenvolvimento de uma nova mentalidade cultural e artística que ampliava o espaço da experimentação e da liberdade criativa. Essa perspectiva, de uma análise sociológica das mudanças paradigmáticas na comunidade dos físicos e matemáticos alemães, desenvolvida por Paul Forman para o ambiente intelectual alemão do pós-1ª Guerra Mundial, tem como ponto de partida a mudança operada pela guerra perdida e a busca de novos padrões de compreensão derivados desse mundo em crise (Forman, 1984). A Rússia soviética começou um processo de volta aos modelos e padrões tradicionais durante toda a década de 1920, um paralelo interessante com os alemães que radicalizaram e transformaram o mundo ao seu redor.

A análise do mundo artístico russo começa por essa busca pelo ambiente, seus nexos intrínsecos e as relações que podemos derivar do mundo intelectual e das práticas sociais e culturais que estavam em voga. Muito do que foi feito estava em sintonia com dificuldades e idiosincrasias próprias do momento, da sociedade em desmontagem da década de 1910 e da sociedade revolucionária dos anos de 1920. Essa compreensão dos fatores “externos” não elimina a necessidade de se falar das transformações dentro do próprio campo específico do que podemos chamar de artístico, existe também a busca do significado intrínseco ao objeto, na pergunta “O que é Arte?” e nos seus prolongamentos: “O que é Modernidade?”, “O que é Vanguarda Artística?” e “Quem é vanguardista e como podemos afirmar isto?”.

A problemática básica é o próprio significado de arte, que pode dar às Vanguardas, especialmente as russas, um significado mais consistente. Em primeiro lugar, é preciso dizer sobre a validade da arte enquanto elemento histórico, parte da sociedade de um determinado

período e herança posterior, “somente a sociedade, enquanto variável estruturada, possui história, e somente nesta continuidade social pode a arte ser compreendida coerentemente como uma entidade histórica” (Mannheim, 1955, p. 60, tradução nossa).

Como uma modalidade singular da vida social e histórica, a arte pode ser vista em seus aspectos internos e principalmente em sua validade estrutural<sup>2</sup>. Assim, “a missão da arte não é simplesmente reproduzir o objeto, e sim fazer dele um portador de significado” (Lotman, 1979, p. 21, tradução nossa) e toda a arte, que se pretenda ter um significado, “é uma sucessão de descobrimentos que tendem a expulsar o automatismo de todo o processo criativo dessa” (Lotman, 1979, p. 23, tradução nossa); ou seja, “consiste em converter as nossas representações habituais em metalinguagem[...]” (Uspenskii, 1981, p. 32)<sup>3</sup>. A obra de arte, neste contexto é ao mesmo tempo signo, estrutura e valor (Mukarovsky, 1977)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Boris Uspenskii (1981) coloca também que um princípio substancial da arte é a polissemia, “a obra de arte pode ser considerada como um texto composto de símbolos a que cada um atribui por sua conta e risco um conteúdo (deste ponto de vista, a arte é análoga à predição, à pregação religiosa etc.). portanto, o condicionamento social na configuração do conteúdo é neste caso notavelmente menor que no caso da linguagem; em resumo, a polissemia (a possibilidade, em princípio, de admitir muitas interpretações) constitui um aspecto substancial na obra de arte. Podemos entender por significado uma série de associações e representações ligadas a um ou outro símbolo” (p. 31), e que portanto “neste caso há que traduzir os símbolos da arte numa série de associações e representações abstractas”(p. 31).

<sup>3</sup> Sergei Tinianov, ao se referir sobre a construção e a transformação da arte, diz que “a unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, e sim uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não estão ligados por um signo de igualdade e adição e sim por um signo dinâmico de correlação e integração” (Tinianov, 1970, p. 87, tradução nossa) e que “esse dinamismo se manifesta na noção do princípio de construção. Não há equivalência entre os diferentes componentes da palavra; a forma dinâmica não se manifesta nem por sua reunião, nem por sua fusão (na noção corrente de ‘correspondência’), mas por sua interação e, em consequência, pela promoção de um grupo de fatores a expensas de outros [...] Pois se a sensação de interação dos fatores desaparece (e esta pressupõe a presença necessária de dois elementos: o subordinante e o subordinado), o fato artístico desaparece: a arte volta a ser automatismo” (Tinianov, 1970, p. 87-88, tradução nossa).

<sup>4</sup> “Portanto, o signo estético é o somente em referência a uma norma dada, i. e., representa uma relação com um significado, não com um facto denotado (o símbolo na arte, como signo de um signo de um signo...)” (Uspenskii, 1981, p. 33).

Como atividade, a arte é caracterizada, por Jan Mukarovsky, “pela supremacia da função estética”<sup>5</sup> e “como qualquer criação humana, também a artística está constituída por dois componentes: a atividade e o produto criado” (Mukarovsky, 1977, p. 235, tradução nossa). Como síntese desses processos, podemos dizer que a Arte e seus objetos são como um

signo que está constituído por um símbolo sensorial, criado pelo artista, pela ‘significação’ (= objeto estético) que se encontra na consciência coletiva, e pela relação a respeito da coisa designada, relação que se refere ao contexto geral dos fenômenos sociais (Mukarovsky, 1977, p. 37, tradução nossa).

Nessa vertente que busca analisar a arte, tanto em aspectos externos como internos, a busca pela compreensão formal é muito forte, pois a

arte é simultaneamente única e múltipla: sua unidade é dada pela supremacia da orientação estética, comum a todas as manifestações artísticas; a multiplicidade se depreende tanto da variedade de materiais quanto da diversidade de objetos especiais dos distintos ramos da criação artística (Mukarovsky, 1977, p. 241, tradução nossa).

---

<sup>5</sup> Para a compreensão da função estética podemos dizer que “em resumo, de todo o que se tem dito até agora sobre a extensão e a ação da função estética, se pode afirmar as seguintes conclusões: 1) O estético não é uma característica real das coisas, nem tampouco está relacionado de maneira unívoca com nenhuma característica das coisas. 2) A função estética não está, todavia, plenamente sob o domínio do indivíduo, embora do ponto de vista puramente subjetivo qualquer coisa pode adquirir (ou ao contrário carecer de) uma função estética. 3) A estabilização da função estética é um assunto da coletividade e a função estética é um componente da relação entre a coletividade humana e o mundo” (Mukarovsky, 1977, p. 56, tradução nossa), e que “os limites da esfera estética não estão, pois determinados unicamente pela própria realidade, e são muito variáveis” (Mukarovsky, 1977, p. 48, tradução nossa). “Não se pode investigar o Estado ou a evolução da função estética sem se perguntar em que medida está estendida sobre a superfície total da realidade; se seus limites são relativamente precisos ou borrados; manifesta-se igualmente em todos os estratos do contexto social, ou se prevalece somente em alguns lugares ou meios: tudo isso, naturalmente, considerado em relação com uma época e um conjunto social determinado. Dito de outra maneira, para o Estado e a evolução da função estética, não é característica somente a comprovação de onde e como se manifesta, mas também a constatação de que medida e em que circunstância se faz ausente ou, pelo menos, atenuada” (Mukarovsky, 1977, p. 49, tradução nossa).

O elemento central é o material, que é “o fator fundamental na diferenciação das artes: um material novo é às vezes capaz de dar origem ao uma nova arte” (Mukarovsky, 1977, p. 241, tradução nossa). Essa ênfase nos materiais é importante para mostrar o quanto, tanto esteticamente quanto socialmente, pesam os fatores formais são importantes para o desenvolvimento da arte, “a evolução interna da arte é, pois, por si mesma, muito complexa. Mas a arte não evolui no vazio, e sim que se faz enfrentando as influências que vem do exterior” (Mukarovsky, 1977, p. 249, tradução nossa). Como resumo, podemos dizer que

a estrutura da arte está constituída por um conjunto de normas que se encontram na consciência coletiva, o que explica os contatos da arte com outros sistemas de normas, como por exemplo com o sistema linguístico, com o ético, com os ‘costumes’ que determinam o comportamento do homem (as normas de conduta social, as regras práticas de vivência etc.). Posto que tem um autor e um portador comum que é o homem, o homem de uma época, de sociedade e nacionalidade determinadas, e com uma determinada postura frente a realidade, todas as esferas mencionadas, incluindo a arte, manifestam certos paralelismos em sua evolução (Mukarovsky, 1977, p. 249, tradução nossa).

A expressão dessa forma de significar a Arte pode levar à conclusão de que ela busca surpreender, tornando visível o que não é apreensível de forma direta: “deste modo, a comunicação artística, por suas premissas mesmo, cria uma situação contraditória. O texto deve ser ao mesmo tempo lógico e ilógico, previsível e imprevisível” (Lotman, 1979, p. 70, tradução nossa). A dificuldade de se fazer um entendimento lógico e universal da arte, já que ela segue, ao mesmo tempo, normas diferenciadas e lógicas internas não dedutíveis ou redutíveis a um significado único, é chamada por Yuri Lotman (1979) de *Imprescindibilidade Cultural da Arte*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Yuri Lotman (1979) ainda diz que “a arte requer uma emoção dupla: esquecer que se trata de uma ficção e, ao mesmo tempo, não esquecer” (p. 26, tradução nossa, grifo do autor), e que “a arte é um fenômeno vivo e dialeticamente contraditório. Ela exige

Fixando-se nas ideias construtivistas, que estavam muito próximas do Formalismo e do Estruturalismo em formação, pode-se dizer que a arte “se compõe de dois elementos; a ideia e a forma. O conteúdo da arte é a ideia investida de uma forma artisticamente trabalhada” (Tarabukin, 1977, p. 145, tradução nossa)<sup>7</sup>.

A arte moderna coloca também a problemática do ofício da criação, que, para Adorno, é um importante meio de entendimento e de captação dos significados das obras e dos artistas na sociedade contemporânea; assim:

na arte moderna, o *métier* é fundamentalmente diverso das instruções artesanais tradicionais. A sua noção designa o conjunto das faculdades pelas quais o artista faz justiça à concepção e rompe assim com o cordão umbilical da tradição. No entanto, o *métier* não brota apenas da obra particular. Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. [...] O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjectivo apenas, é a presença potencial do colectivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a *mónada* sem janelas. [...] Encarna as forças produtivas sociais sem, ao mesmo tempo, estar ne-

---

que as tendências contraditórias que a constituem influam com igual intensidade, que tenham um valor igual” (p. 26, tradução nossa).

<sup>7</sup> Nikolai Tarabukin (1977) também coloca em seu texto sobre a teoria da pintura uma análise mais detalhada sobre o método que usa, ele diz que “denominarei ao método aqui aplicado de método formal-produtivista, para reunir em uma só terminologia dois momentos que são inerentes. O primeiro, que se pode qualificar de material, se refere unicamente à análise das formas acabadas, cristalizadas. Neste caso, a análise se dedica de alguma forma a estética da obra. O segundo se pode chamar de processual, porque se refere ao processo de criação do objeto, ao processo de fabricação, de produção profissional: aqui nos referimos ao aspecto criativo-ativo da obra, na qual o objeto pronto se manifesta através do que chamamos de ofício da criação artística e que os franceses chamam de *métier*” (p. 96, tradução nossa, grifos do autor). Essa descrição do método de analisar e criticar as obras de arte será muito utilizado durante a década de 1920 na Rússia revolucionária. É preciso notar que o autor acaba englobando nas belas-artes todas as formas de criações artísticas, ampliando o campo da Estética e julgando positivamente as artes aplicadas e industriais. No presente trabalho, a produção artística do VKhUTEMAS também será visto dessa forma, na qual o mais importante é o processo de criação e as formas encontradas para satisfazer as ideias postas em ação na escola.



cessariamente ligado às censuras ditadas pelas relações de produção, que ele também critica sempre mediante o rigor do *métier*. [...] O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta nas obras. Define concretamente o que se poderia chamar, com um conceito da lógica hegeliana, a possibilidade abstracta das obras de arte. Eis por que todo artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o feiticismo dos meios tem também o seu momento legítimo (Adorno, 1988, p. 57-58).

Ao se colocar uma ética artística, que nas vanguardas é tão forte, a arte, para Theodor Adorno, “visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a ao fazê-la emergir em si” (Adorno, 1988, p. 31). No século XX, a Arte ganha um status de elemento central no conhecimento das formas ideológicas, nas transformações mentais e na organização social da cultura humana, ela é elevada a uma dignidade expressa na seguinte citação:

A arte não é somente um símbolo, ela é criação; ao mesmo tempo objeto e sistema, produto e não reflexo; não é um meio, é definitiva; não é somente signo, ela é obra – obra dos homens e não da natureza ou de Deus (Francastel, 1956, p. 14, tradução nossa).

Dentro, ainda, das ideias que estavam correntes na Rússia revolucionária, a arte passava a ser social e integrada ao ambiente. Nas palavras de Nikolai Tarabukin (1977, p. 95, tradução nossa) “a forma artística não é uma formação abstrata, e sim dependente das condições econômicas, políticas e de classes próprias a tal ou qual ordem social”, ou como diz o fundador do Proletkul’t Aleksandr Bogdanov:

A Arte organiza as experiências sociais através da forma de como relaciona imagens tanto à cognição quanto aos sentimentos e aspirações. Consequentemente, a arte é a arma mais poderosa para a organização das forças coletivas em uma sociedade de classes – forças de classes.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A. Bogdanov, *Proletariado e arte*, p. B-1.

A conceitualização de moderno e vanguarda também é importante para aclarar algumas das linhas do pensamento soviético no período estudado; para tanto, podemos distinguir Moderno de contemporâneo pelo fato de que “contemporâneo refere-se ao tempo e moderno refere-se a sensibilidade e estilo, e enquanto contemporâneo é um termo de referenciais neutros, moderno é um termo de dever crítico e julgamento” (Howe, 1967, p. 13, tradução nossa), ou ainda “o moderno pode ser definido em termos do que não é: o invólucro de polêmicas tácticas, inclusive negativas” (Howe, 1967, p. 13, tradução nossa). Suas escolhas levaram a uma luta contra a História, “a sensibilidade modernista coloca um bloqueio, se não um fim mesmo, na História: um apocalíptico cul-de-sac, em que ambos, o fim teleológico e o progresso secular são colocados em questionamento, tornados mesmo obsoletos” (Howe, 1967, p. 15, tradução nossa).

Esse desejo de mudança levou muitos a buscarem novas formas de expressão, a terem pouca paciência com o aparato cognitivo e os limites da racionalidade presentes na cultura europeia do momento. O choque e a ânsia de mudanças estavam em sintonia com a busca de reinventar a realidade, de reconstruir o real de forma artística, um anseio que levou a quebrar com a tradição e a unidade da cultura ocidental (Howe, 1967), “o herói moderno é um homem que acredita na necessidade da ação” (Howe, 1967, p. 35, tradução nossa).

A passagem do moderno para a Vanguarda, a vontade criadora contra o filistinismo na cultura e nas artes, torna as mudanças em um confronto, uma luta em que os artistas precisam levar até o fim um ideal a qualquer custo e de qualquer modo<sup>9</sup>. A palavra, de significado militar

---

<sup>9</sup> “O profetismo social procede das premissas estéticas que valorizam a construção: esta implica um domínio do espírito sobre a matéria (a arte, princípio ativo, faculdade mental, em oposição a natureza, o dado, princípio passivo), um verdadeiro ‘realismo’ (da essência) que, ao fazer caducar todo naturalismo e todo impressionismo (copia das aparências), expulsa o referente exterior e a submissão à visão empírica, e promove um espaço autônomo, a obra de arte como ‘objeto’ (e não como ‘janela’, escreve Viktor Chklovski) que é sua única realidade: material (cores, sons, palavras), organização (construção) e procedimentos” (Albera, 2002, p. 170).

(vanguarda ou a guarda de primeira linha de combate), adquire uma consistência real no campo cultural: eles são combatentes não só por um mundo melhor (vanguarda política) como também por um mundo mais belo (Albera, 2002).

Anatole Kopp ao resumir sua ideia de vanguarda e de postura revolucionária, não somente na arquitetura e nas artes em geral, como na sociedade e na política, diz que o moderno não é um estilo e sim uma causa, uma luta por um futuro (utópico e trágico ao mesmo tempo), mas ainda sim uma luta, um combate válido e desejável. Ele comenta que

*“Wem Gehört die Welt?”* A quem pertence o mundo? Antes de mais nada às multidões anônimas que povoam os casebres das grandes cidades, aos trabalhadores, às massas que, se esperava, viriam a ser os verdadeiros atores da história, a estas responderam, cada um a seu modo e segundo a situação existente em seu país, os pioneiros da arquitetura “moderna”, colocando seus conhecimentos, seu talento e seu entusiasmo a serviço do que eles acreditavam ser o “sentido da história”. É por isso que o “moderno” não foi para eles um estilo, mas uma causa pela qual sacrificaram aquilo que, para a maior parte de seus colegas, constituía justamente a gratificação que se poderia esperar do exercício tradicional da profissão de arquiteto: dinheiro e fama (Kopp, 1990, p. 24).

Uma outra aproximação ao tema diz respeito à validade da Modernidade e das Vanguardas, enquanto momento de ruptura e, portanto, de reflexão e estranhamento

é inerente a muitas obras de arte a força de quebrar as barreiras sociais que elas alcançam. Enquanto que os escritos de Kafka feriam a concepção do leitor de romance pela impossibilidade relevante e empírica da narrativa tornou-se, justamente em virtude de tal irritação, compreensível a todos. A opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos estalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenômeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na consciência, de que são capazes as obras incompreensíveis. No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as obras

de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada (Adorno, 1988, p. 52).

Na citação anterior, está clara a escolha dos modernos como arautos de uma nova visão (não somente relacionada à representação pictórica, mas também às significações sociais e ideológicas), em que a recusa e o distanciamento são formas de enfrentamento e transformação<sup>10</sup>. Daí, parte da dificuldade de integrar a experiência moderna enquanto luta, em que as obras funcionam como munição, e que as atitudes e escolhas técnicas, artísticas e estéticas são uma oposição que se centra na demonstração da impossibilidade do mundo e das suas representações (políticas, econômicas, sociais, culturais).

Quanto ao ser vanguarda, as escolhas artísticas e sociais dos russos induziram a que

o construtivismo, contraparte oficial do realismo, tem, através da linguagem do desencantamento, um parentesco mais profundo com as transformações históricas da realidade do que um realismo coberto desde há muito com um verniz romântico, porque o seu princípio, a reconciliação ilusória com o objecto, se tornou entretanto romantismo. Os impulsos do construtivismo foram, quanto ao conteúdo, os da adequação, por problemática que fosse, da arte ao mundo desencantado, que era impossível realizar sem academismo, no plano estético, com os meios realistas tradicionais (Adorno, 1988, p. 67).

---

<sup>10</sup> Ao ampliar o significado e defender a arte moderna, Adorno também coloca que “a torre de marfim, em cujo ostracismo os súbditos dos países democráticos e os dirigentes dos países totalitários, possui, na constância do impulso mimético enquanto tendência para a identidade consigo, um eminente caráter de *aufklärung*; o seu *spleen* é uma consciência mais verdadeira do que as doutrinas da obra de arte empenhada ou didática, cujo caráter regressivo se torna quase flagrante na tolice e na trivialidade das sábias sentenças por elas pretensamente comunicadas. Eis porque a arte radicalmente moderna, apesar das condenações sumárias que sobre ela deixam pronunciar interesses políticos de toda a ordem, podem dizer-se avançada, não só em virtude das técnicas nela desenvolvidas, mas segundo o conteúdo de verdade. Mas o meio pelo qual as obras de arte existentes são mais do que a existência não é um novo ser-aí, mas a sua linguagem. As obras de arte autênticas falam mesmo quando recusam a aparência, desde a ilusão fantasmagórica até o último sopro aurético” (Adorno, 1988, p. 123-124).

Ou como diz Boris Arvatov (1973, p. 62, tradução nossa), “a intelectualidade moderna, radical cresceu em centros industriais, está penetrada de positivismo, ‘americanizou-se’. Seu *pathos* é a ação, o trabalho, a técnica”. Sua forma de ver leva a “centrar sua atenção no mundo dos objetos, na realidade material. Esta gente, antes de tudo, quer construir, edificar” (Arvatov, 1973, p. 62, tradução nossa). O construtivismo, nesta vertente, é uma utopia, que consegue através de seus recursos técnicos – a linguagem desencantada – representar sua realidade e intervir nesta dialeticamente, recusando ser apenas um espelho de suas significações, sentidos e ações. O movimento, então, se torna o oposto do chamado Realismo ao buscar não somente a representação do momento histórico, mas também a sua forma de atuação dentro do mundo social e político em que estão inseridos. Uma mediação entre o ato criativo e sua prática construtiva.

Para analisar um complexo – a arte de vanguarda, sua produção e o seu ensino artístico e suas ideias – como este, podemos tomar e ampliar, de autores que buscavam compreender o seu tempo e intervir nele – os próprios russos –, alguns conceitos básicos. Sendo assim, podemos começar pela ideia de Arvatov (1973), de que a prática artística tem quatro problemas:

- 1) a própria técnica artística;
- 2) a cooperação artística;
- 3) a ideologia do artista;
- 4) a arte e a vida cotidiana.

Algumas modificações dentro desta proposta podem ser feitas, principalmente quanto aos significados dos conceitos que podem tomar esta forma:

- a) *engajamento* (formação de uma postura);
- b) *material* (conhecimento, técnica);
- c) *transformação* (a prática artística e a postura do artista);
- d) *linguagem* (representação da postura e da forma).

A busca de um método mais formal para a análise dos artistas, de suas ideias, das obras e da recepção da vanguarda se coloca como importante para evitar a transformação do sentido da produção durante o período (1918-1930), nas diversas configurações pelas quais passou a instituição (SVOMAS, VKhUTEMAS, Vkhutein) em reflexo ou mera absorção das mudanças políticas e sociais que aconteciam na Rússia.

O caráter materialista das vanguardas e suas aspirações de (re)configuração e (re)construção do mundo natural são premissas básicas para o entendimento do momento russo/soviético como superação, uma transmutação dos significados e o alargamento da base social da Arte. A técnica é o instrumento, não a finalidade, maquinário para superar a alienação e o automatismo na arte e na vida cotidiana.

A produção intelectual e artística do momento construtivista é baseada na polêmica e na busca de soluções, o que significa ultrapassar sua própria temporalidade e buscar novas formas de expressão e produção. O engajamento e a linguagem são, então, dois importantes conceitos para a compreensão do fenômeno como um todo, tanto quanto a forma e o conteúdo apresentados. Vale dizer ainda que muitas obras projetadas ou pensadas nunca foram construídas ou acabadas, restando a análise do “desejo” e da “utopia” dos artistas.

As dificuldades em encontrar a historicidade em um objeto que se declarava atemporal e pouco preocupado com o passado, como as vanguardas artísticas europeias do início do século XX, podem ser transpostas ao buscar compreender a relação entre os desejos e ideias e a efetiva construção e participação dos artistas ou dos movimentos em um determinado momento, não como espectadores, mas como atores. Isso trunca uma crítica basicamente estrutural e abstrata, mas não reduz o alcance nem a validade de tal análise, que é a base de uma leitura desse processo histórico, em que a Cultura e a Arte estão mescladas em dinâmicas políticas e sociais mais amplas e em transformação.

A organização de um trabalho de pesquisa exige que haja uma linearidade do pensamento e do discurso, para que seja clara a compre-

ensão das ideias a serem expostas e defendidas. A divisão dos capítulos, neste texto, seguiu essa linha de disposição linear.

Antes da descrição dos capítulos, cabe um aparte sobre os nomes e siglas utilizados no texto. Em primeiro lugar, a transliteração do alfabeto cirílico para um alfabeto românico acarreta algumas perdas ou desvios. No texto, procurou-se transliterar o mais próximo do russo, se o nome ou a sigla não fosse muito conhecida ou pudesse ter outra forma de escrita. No caso de traduções de outras línguas, foi mantida a forma de grafia da própria língua. Se é um nome conhecido e já recorrente, procurou-se manter a grafia consagrada. Para a letra "X" cirílica, utilizou-se a forma anglo-saxônica de "kh". Se há algumas incongruências é principalmente devido à multiplicidade de línguas traduzidas e às dificuldades de escolha entre as formas mais corretas ou corriqueiras.

O primeiro capítulo é introdutório e está dividido em três partes, sendo que a primeira visa mostrar as intenções da pesquisa, os objetivos, as hipóteses e as considerações mais gerais sobre o assunto escolhido, através da leitura do momento revolucionário como ruptura, sem deixar de lado algumas continuidades que transformam o momento no conjunto de significações e escolhas. A segunda parte busca fazer uma discussão metodológica do objeto e das interpretações dadas ao significado de conhecimento, elite intelectual, formação intelectual, arranjo institucional, Arte, Vanguarda artística, escola de arte e arte moderna russa/soviética. Essas balizas podem ajudar a compreender o momento de formação, organização e reprodução das instituições superiores de ensino e pesquisa de arte. A terceira parte mostrará o arranjo e a organização dos capítulos da tese. A introdução serve, então, como elemento definidor da metodologia e dos limites de interpretação do tema proposto.

O segundo capítulo é uma ampla descrição e análise das vanguardas russas e soviéticas do período que vai de 1910 até 1934. Os subcapítulos buscam mostrar um panorama das artes do período e descrever mais precisamente o Construtivismo/Produtivismo e o Realismo Socialista, dois momentos fundamentais das artes soviéticas. Além disso, a

organização do Narkompros e a instituição do INKhUK dão um quadro mais preciso da (des)organização da administração das artes nesse período. Esse capítulo busca ainda mostrar, além do panorama, uma análise das ideias das vanguardas russas e soviéticas. A multiplicidade de fontes, do mais puro misticismo ao mais arrojado materialismo e tecnicismo, deixaram a Arte russa paradoxal, multidisciplinar e bastante aberta. Encontrar um fio da meada que possa ajudar na compreensão de fenômeno tão amplo é o principal esforço deste capítulo. Ao mesmo tempo, uma compreensão das dificuldades institucionais e das opções estético-artísticas que levaram o governo soviético do uso da vanguarda artística ao fechamento unilateral no realismo e na presença onipotente do Estado e do partido na cultura é buscada. São escolhas, portanto são partes da História, de uma disputa entre a modernidade e o novo frente a uma outra modernidade carregada de tradição e sob os auspícios de uma configuração política e ideológica totalizante e aglutinadora.

O terceiro e o quarto capítulos são o cerne da descrição e interpretação da escola, tanto em sua versão polêmica e aberta a experimentações (1918-1926), quanto em sua cristalização e tendência a auto-preservação (1927-1930). A instituição, que tinha um grande número de alunos (mais de mil em cada período letivo), tinha também uma multiplicidade de áreas e estudos. Os dois capítulos serão mais descritivos, à exceção da análise do curso básico (seção de base) e da faculdade de arquitetura (síntese das aspirações, disputas e limites dos classicistas e dos vanguardistas). As outras faculdades (pintura e escultura) eram dominadas pelos mais tradicionalistas, ou nas mais aplicadas (madeira, metal, cerâmica, têxtil) dominavam os mais vanguardistas. A faculdade de artes gráficas ficava no meio termo e seus docentes tendiam a ser menos combativos que os de arquitetura. A estrutura, as principais linhas metodológicas, pedagógicas e didáticas, além do trabalho e das ideias dos principais docentes serão os tópicos centrais a serem abordados e comentados.

A primeira periodização da escola, 1918-1926, que corresponde ao SVOMAS e ao VKhUTEMAS é a parte abordada no capítulo 3, além da



fundação e do funcionamento da Faculdade Operária de Arte (Rabfak), que funcionava como uma instituição de apoio e formação de operários e camponeses (e de seus filhos) no campo artístico, visando ampliar a base de futuros alunos do VKhUTEMAS e de outras instituições de ensino artístico. A segunda periodização (quarto capítulo), 1927-1930, corresponde ao Vkhutein e tem um funcionamento mais atribulado e próximo da dissolução que efetivamente ocorreu em 1930. As disputas se tornaram menos visíveis e mais pragmáticas. As duas linhas temporais determinam também as fases iniciais da Revolução Russa, desde a subida ao poder dos bolcheviques (em fins de 1917) até à vitória de Stálin (entre 1928 e 1930). O paralelo não é estranho e faz parte do texto, como elemento explicativo e organizador das mudanças e opções tomadas em cada um desses momentos.

A conclusão e a iconografia compõem o resto do trabalho. Quanto à iconografia, o critério de escolha foi baseado na escassez das imagens em textos e sua representatividade para o trabalho. As imagens não são meras ilustrações para tornar um trabalho mais rico e potencialmente mais completo: elas representam significados em si mesmas que muitas vezes contradizem a concepção do texto em construção ao redor delas. O trabalho iconográfico é independente, mas, ao mesmo tempo, interdependente do que está escrito. As imagens do VKhUTEMAS, muitas delas feitas para registro, são a expressão visual do que foi a escola. Embora, é preciso frisar, muitas das fotografias, ilustrações, desenhos e projetos sejam obras de arte em si mesmas, o que as torna duplamente importantes, como registro e como obra.

A memória visual que restou foi fruto da preservação da memória cultural e artística, muitas vezes de forma não oficial e secreta, mas também foi fruto da própria repressão, já que muito do que sobreviveu se deve aos arquivos da GPU, à polícia política do regime, e que depois foi entregue aos arquivos centrais soviéticos para a salvaguarda. Esses caminhos de preservação indicam que muito do que sobreviveu tinha significado. As imagens, então, são parte integrante e complementar

tanto do texto quanto das conclusões às quais ele chega, são as opções metodológicas e explicativas, além de descritivas do trabalho.

Um trabalho de pesquisa acadêmica, muitas vezes, acaba por mostrar algumas intenções do autor. A primeira é a de buscar fazer um trabalho de relevância e qualidade, de alcance e, principalmente, que possa estar à altura do objeto escolhido. O objeto analisado, uma instituição de ensino artístico, é uma multiplicidade de vozes, de atores, de caminhos, um pedaço da utopia que se esperava estar em construção em toda a Rússia, uma parte da Revolução, um momento fugaz da transformação que se pretendia socialista, uma parte da História e da história russa, fascinante e contraditória, como afinal são a cultura e a arte nas sociedades humanas. Para que estas ideias sejam mostradas e conhecidas, tanto o trabalho de pesquisa quanto o texto final devem ser o mais honestos possíveis, para que suas qualidades sejam maiores que seus defeitos.

# 1

## VANGUARDA E REVOLUÇÃO: AS ARTES NO ESTADO SOVIÉTICO (1910-1934)

*“Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba as Ideias, é um ato estético, e de que verdade e bondade só estão irmanadas na beleza.”*

**Friedrich von Schelling**

### **Arte russa/soviética: aspectos gerais**

As artes russas/soviéticas, desde os anos de 1910 até 1932, quando o Realismo Socialista é implementado, tiveram muita disputa, lutas, confusão e vanguardismo, que geraram um dos mais ricos períodos artístico-culturais na história. A diversidade de pensamentos e ações foi tão grande que parte considerável dos acontecimentos do período ainda estão por descobrir ou interpretar. Não somente o estalinismo ajudou a destruir essa riqueza, como as múltiplas visões em luta acabaram por criar um ambiente de exclusões e intolerâncias. Na prática, o dirigismo estatal sobrepujou a todos, inclusive aos seus aliados nas artes.

O período também foi marcado por uma amplitude de ideias e fontes que se amalgamaram em concepções, modelos e estilos artísticos os mais variados. Do nietzschiano a Teosofia, do subjetivismo ao maquinismo, do primitivismo ao “americanismo”, houve de tudo, experimentou-se de tudo, buscou-se o mais amplo. Para se começar a falar de

Vanguarda Russa, é preciso primeiro falar sobre seus principais afluentes, os conceitos artísticos, científicos e políticos em voga durante o final do século XIX até a Revolução Russa de 1917 e o início da NEP<sup>1</sup> em 1921.

A cronologia e descrição mais conhecida sobre esses eventos é o texto de Camilla Gray, publicado inicialmente em 1962. Apesar da falta de grande número de fontes, que na época estava indisponível, a publicação, em sua essência ainda serve para guiar os passos sobre o desenvolvimento das vanguardas na Rússia<sup>2</sup>.

Para início, é preciso falar sobre os marcos cronológicos, que são flutuantes, depende da interpretação. Os limites adotados são os do Cubo-Futurismo literário, que tem seus primeiros passos já em 1910, o que coincide com a exposição de pintura “Valete de Ouros” (*Bubnovy Valet*)<sup>3</sup>. Entre os nomes envolvidos nessa primeira fase, aparecem alguns que participam tanto literariamente quanto como artistas plásticos, como Vladimir Maiakovsky e Davi Burliuik<sup>4</sup> (Gray, 1986; Kovtun, 1996; Parton, 1993; Petrova, 2002; Ripellino, 1971; Teriokhina, 2000).

Os principais artistas envolvidos nesse primeiro momento buscavam criar uma nova, autêntica vanguarda russa, mas que não era apenas estética. Eles estavam imbuídos de uma carga de utopias, que se manifestavam através de seus trabalhos. Nesses anos iniciais, discussões, de-

---

<sup>1</sup> A NEP (Nova Política Econômica) foi uma política de reconstrução, estabilização e desenvolvimento econômico, proposto por Lênin para superar as dificuldades do país pós-guerras (I GM, revoluções, guerra civil). Basicamente, era a reintrodução de alguns conceitos e práticas capitalistas visando ao aumento da produção e do consumo na economia soviética.

<sup>2</sup> O livro de Gray, inclusive, sofreu modificações ao ser revisado e ampliado posteriormente a morte da autora.

<sup>3</sup> “Valete de Ouros” tem um significado em russo de trapaceiro, vigarista, tratante, mas também é uma carta de baralho (Petrova, 2002; Parton, 1993).

<sup>4</sup> Os principais nomes associados ao “Valete de Ouros” e ao cubo-futurismo em artes visuais eram Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Ilya Mashkov, Pyotr Konchalovsky, Aristarkh Lentulov, Kazimir Malevich, Nadejda Udaltsova, Liubov Popova, David Burliuik, Vladimir Burliuik, Vladimir Maiakovsky, Aleksandra Ekster, Vladimir Tatlin, Marc Chagall, Aleksandr Kuprin, Robert Fal’k (Gray, 1986; Parton, 1993; Petrova, 2002; Ripellino, 1971).

bates, separações, manifestos e exposições eram recorrentes, daí parte da força que os artistas alcançavam. Suas pesquisas visavam a levar a sociedade para um novo patamar, já com críticas ao automatismo e à alienação do público das artes e da sociedade em geral. Basta lembrar que o manifesto dos poetas futuristas russos, capitaneados por Maiakowski, Burlíuk, Khlebnikov e outros, era intitulado “Bofetada no Gosto Público” (Schneiderman, 1984; Teriokhina, 2000).

Os futuristas russos<sup>5</sup> estavam se preparando para enfrentar uma sociedade repressiva e autoritária. A maior parte dos confrontos se deu em termos de choque e críticas acirradas. Para retirar o mundo de seu alheamento era preciso um tipo de artista mais próximo de um combatente (um soldado da nova cultura) que não tivesse dúvidas e não parasse diante das dificuldades, quanto mais avançado (vanguarda) mais importante era. Em seus discursos e apresentações, eles deixavam clara essa opção. No mundo das artes visuais e espaciais (pintura, escultura, arquitetura), esse confronto passava quase sempre pela expulsão da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou<sup>6</sup> e viagens ao exterior, principalmente França. Essa busca de experiências no exterior trouxe como conseqüências tanto a visão mais ampla quanto uma certa proximidade aos gostos franceses em arte de vanguarda<sup>7</sup>.

Desse momento inicial, quatro nomes se destacam como essenciais para o surgimento de toda a vertente da vanguarda russa e poste-

---

<sup>5</sup> Marinetti ao visitar a Rússia, entre 1910 ou 1911, não foi bem recebido pelos futuristas russos, que tinham uma preocupação utópica e criativa diferenciada da italiana, mas que em alguns pontos eram bem próximos, como o gosto pelo enfrentamento e a publicação de manifestos.

<sup>6</sup> Uma ironia depois da Revolução, foi que o VKhUTEMAS era a junção da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura e da Escola de Artes Aplicadas Stroganov, ambas de Moscou, e alguns desses expulsos ou desistentes se tornaram professores destacados, como Tatlin.

<sup>7</sup> Malevitch, por exemplo, embora não tendo viajado pela Europa ocidental, tinha acesso aos artistas franceses e alemães através de publicações e exposições, além do acesso as coleções de obras de arte modernas de mecenas russos (Shchukin, Morozov). Esse conhecimento foi crucial para ele desenvolver sua técnica em direção ao pós-impressionismo, cubismo, futurismo (Douglas, 1994).

riormente soviética, são eles Larionov e Goncharova (para o período até a Revolução de 1917), Malevitch e Tatlin. Eles foram os condensadores de várias formulações e inovações, tendo os dois últimos criado tanto o abstracionismo na Rússia (Malevitch) quanto a chamada “Cultura dos Materiais” (Tatlin), importante para o desenvolvimento posterior do Construtivismo (Gray, 1986; Parton, 1993; Douglas, 1994; Lodder, 1983).

Ao falar de contribuição, criação e principalmente de Vanguarda é preciso primeiro buscar as fontes inspiradoras, mesmo que elas estejam invisíveis ou sejam até mesmo, negadas. Muitas das ideias-força dos vanguardistas russos/soviéticos vinham de áreas insuspeitas ou não ligadas a arte de forma direta, embora muitas fossem estetizantes em seu ânimo inicial. Apesar de serem de variadas tendências, algumas podem ser descritas de forma mais enfática, como linhas-de-força que atravessam quase todo o momento vanguardista russo/soviético e vão além, entrando no Realismo Socialista e chegando até aos dias atuais. As principais ideias envolvidas na formação das ideias vanguardistas são:

- a) as ideias de Friedrich Nietzsche;
- b) o misticismo *fin-de-siècle* (Simbolismo, Teosofia, Antroposofia);
- c) Nikolai Fedorov e a vitória sobre a morte;
- d) a popularização das Ciências (4ª dimensão, geometria não euclidiana, relativismo);
- e) a Cultura Proletária (*Proletkul't*);
- f) Taylorismo, racionalização do trabalho, engenheirismo e maquinismo;
- g) as novas tendências em artes (primitivismo, cubismo, futurismo);
- h) Leninismo<sup>8</sup>.

A chegada das ideias Nietzscheanas na Rússia ocorreu por volta dos anos de 1890, e seus primeiros popularizadores foram artistas e escritores. Eles tinham em conta Nietzsche como um profeta de uma

---

<sup>8</sup> As ideias leninistas serão abordadas na parte sobre Realismo Socialista, a partir da p. 105.

nova cultura artística, baseada na beleza e em um novo tipo de ser humano, corajoso, criativo e livre (o super-homem nietzschiano)<sup>9</sup> (Rosenthal, 1994). Sua difusão por vários grupos, como os simbolistas, revela uma aceitação de suas premissas estéticas e morais, que o levará aos próprios movimentos políticos. Gorki é um dos seus entusiastas iniciais, utilizando em seus heróis as qualidades do super-homem (amoral, associal, duro). Mesmo em membros do partido social-democrata (em suas diversas facções), havia nietzschianos, como Lunatcharsky e o próprio Gorki, fundadores dos chamados “Construtores de Deus”, uma forma religiosa, porém laica de conceber a transcendência através da revolução. Para Lunatcharsky, Nietzsche mostrava o caminho de “reconciliar o esteticismo com o Marxismo, para sustentar que a arte pode mudar a consciência, e que ela é uma poderosa arma na luta revolucionária” (Rosenthal, 1994, tradução nossa).

Em uma cultura que estava à beira do colapso, ou assim pensavam seus detratores, as imagens de “vontade de poder”, “transmutação dos valores” e “além do bem e do mal” soavam como argumentos para conduzir essa cultura a um nova patamar. Como o próprio Nietzsche tinha em alta conta o modelo de arte do compositor alemão Richard Wagner – a *Gesamtkunstwerke* – ou “Obra de Arte Total (Integral)”, essa ideia de síntese artística, do artista como um homem ou mulher integral, capaz de conceber uma obra completa também se tornou um mote para os artistas russos. Muitos acabaram tendo várias formações, como Maiakovski, que era pintor e poeta.

A mistura, melhor dizendo, a fusão do esteticismo místico dos simbolistas com o nietzschianismo gerou uma orientação apocalíptica das artes russas, principalmente em suas linhas de frente (as vanguardas). Essas buscavam, não mais o individualismo do sujeito no social, mas a imersão do indivíduo no coletivo, formando um supercoletivo (um co-

---

<sup>9</sup> A palavra “super-homem” traz algumas dificuldades conceituais, mas tem a possibilidade de ser entendida mais rapidamente, e será usada para designar o conceito nietzschiano de *Übermensch*.

letivismo bastante ampliado, que se compunha de todas as facetas da sociedade) (Rosenthal, 1994).

Esse misticismo que se juntou às ideias nietzschianas foi basicamente a Teosofia e a Antroposofia, duas novas religiosidades fundadas em fins do século XIX e início do século XX. Criada por Helena Blavasky<sup>10</sup>, a Teosofia logo se tornou muito difundida em toda a Europa (Carlson, 1994). Entre seus membros na Rússia, contava-se uma grande parte de intelectuais e artistas, como Konstantin Bal'mont, Max Voloshin, Aleksandr Scriabin, Vassily Kandinsky, Andrei Biely, Anna Mintslova, Piotr Uspensky, Viacheslav Ivanov, Vladimir Soloviev, Vsevolod Soloviev, Nikolai Berdiaev etc. Embora muitos não fossem participantes integrais, tinham ou conheciam bem as principais concepções teosóficas (Carlson, 1994).

O principal intérprete de Nietzsche através da Teosofia foi Piot Demianovitch Uspensky (1878-1941), que utilizou duas das principais ideias nietzschianas (super-homem e eterno retorno) para compor suas próprias conclusões acerca do universo e da humanidade. Para Uspensky – matemático por formação –, o eterno retorno dava-lhe a capacidade de montar um modelo de múltiplas dimensões (a famosa 4ª dimensão), como sendo a eternidade. As três dimensões básicas (que são espaciais) seriam acrescidas da dimensão tempo (4ª dimensão)<sup>11</sup> e eternidade (5ª dimensão). Em seus textos mais importantes sobre o tema (“A Quarta Dimensão” e “Tertium Organum”), ele explicita essa relação de forma filosófica e será muito utilizado para o posterior desenvolvimento da arte abstrata na Rússia. O seu super-homem, mais moral e mais “cristianizado”, também dará suporte à formação do “Novo Homem Socialista”, a reinterpretação bolchevique das ideias nietzschianas.

Tanto a Teosofia, quanto a Antroposofia (uma leitura mais ociden-

---

<sup>10</sup> Helena Petrovna Blavasky (1831-1891), uma emigrada russa em Nova York, fundou a Sociedade Teosófica em base de seu livro “A Doutrina Secreta”, que estruturava uma visão neo-budística juntamente com a reconciliação da filosofia, ciência e religião, em uma cosmologia unitária e de uma grande ética moral (Carlson, 1994).

<sup>11</sup> Essa 4ª dimensão, o tempo, era tratada popularmente como sendo espacial também. O tempo como um cruzamento espacial.



tal e wagneriana da cosmologia teosófica), embora fossem consideradas ocultismo e decadentismo burguês, tiveram ampla disseminação nos anos iniciais da Revolução, até 1922, e muitos artistas, políticos e intelectuais tinham sido formados neste quadro de uma cosmologia “idealista” que buscava a organização do mundo pelo viés do progresso e do ordenamento exato. Ao se fundirem com Nietzsche, essas ideias passaram a ter a carga messiânica e apocalíptica que o “super-homem”, a “transmutação de todos os valores”, o “eterno retorno” e a “vontade de poder” trazem. Se tanto a Teosofia quanto Nietzsche não são explicitados nos textos e nas obras de muitos artistas do período soviético, não significava que não tinham esse imaginário em seus trabalhos ou em seus escritos (Rosenthal, 1994; Carlson, 1994)<sup>12</sup>.

A presença de Nikolai Fedorov (1828-1903), e sua filosofia da superação da morte e transfiguração do canibal foi muito intensa nas vanguardas, tanto artísticas quanto literárias. Sua “filosofia da tarefa comum” a todos, foi exposta em um livro publicado postumamente chamado de “Filosofia Obshego Dela”<sup>13</sup> (Masing-Delic, 1996).

Suas premissas básicas eram:

- a) a Morte é o Mal Absoluto e não permite a evolução humana;
- b) a ressurreição não é obra divina, mas humana;
- c) a ressurreição deve ser ajudada por procedimentos científicos e psíquicos;
- d) o Homem Novo terá o controle absoluto da Natureza, controlará até o clima;
- e) o Templo se transformará em Museu, pois o Sagrado se aliará a Ciência;
- f) a Humanidade deve começar logo a busca por sua evolução e ressurreição;

---

<sup>12</sup> Maiakovski é um destes artistas que sofreu influência do nietzschianismo e mesmo da Teosofia, ver Jangfeldt (1994).

<sup>13</sup> A tradução é “Filosofia da Tarefa Comum”, publicada em dois volumes (1906/7 e 1913).

g) a “Causa Comum” é uma luta científica, social, econômica, cultural, psicológica, espiritual, industrial e cósmica (Douguine, sd.).

Para ele, as principais causadoras da perda da evolução humana são o canibalismo (também chamado de vampirismo e de parasitismo), a reprodução humana e a família (Masing-Delic, 1996). Sua filosofia tinha um componente de religião materialista que se aproximava de Feuerbach e tornava-se um elo para a aceitação por alguns intelectuais socialistas<sup>14</sup>. A superação da família e um modelo de convivência ascética e antiprocriativa era muito disseminado na intelectualidade russa. O desejo de não morrer mais se tornou uma das grandes utopias, principalmente entre os místicos e ocultistas. A ênfase de Fedorov na validade da Arte como agente da transfiguração e transformação do canibal em um novo Homem, esse esteticismo modelador, teve muita força na formação das vanguardas russas, era uma obsessão da maior parte dos grupos modernistas (Masing-Delic, 1996; Matich, 1996).

A crença na superação da Natureza levava Fedorov a pensar na ampliação da Humanidade pelo Espaço, possibilidade essa que formou uma mentalidade de conquista e viagens espaciais, largamente utilizada pelas vanguardas. Os russos criaram os primórdios da tecnologia em foguetes e das viagens pelo espaço, principalmente através de Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), que foi secretário de Fedorov (Holquist, 1996)<sup>15</sup>. Essa busca pelo espaço, levou ao gênero literário de ficção científica e de novas propostas de se modelar ou representar o espaço nas artes (Suprematismo) (Holquist, 1996)<sup>16</sup>.

A reconfiguração do mundo através da arte, nos vanguardistas, se deu através do novo design dos objetos cotidianos, refeitos para

---

<sup>14</sup> Os nomes de Lunatcharsky, Bogdanov e Gorki são os mais lembrados

<sup>15</sup> Tsiolkovsky também participou de movimentos artísticos de vanguarda na Rússia revolucionária e ao mesmo tempo impulsionou os estudos em astronáutica soviética (Holquist, 1996).

<sup>16</sup> A produção literária conta entre seus títulos: “Estrela Vermelha” de A. Bogdanov; “Aelita” de A. Tolstoi e “Nós” de E. Zamyatin. Todos tem o espaço ou viagens espa-

servirem de suporte para o novo Homem que estava para surgir. Os objetos eram pensados em termos de sua função e capacidade de ampliar a nova sociedade, um dos principais objetivos da “tarefa comum” fedoroviana.

Essa mistura improvável (ocultismo + Nietzsche + Fedorov), realizada dentro das vanguardas russas, foi importante para a criação de vários movimentos, como o Raionismo (Larionov) e o Suprematismo (Malevitch). Mesmo o Construtivismo estava imbuído dessas premissas de transformação do mundo material, em um milenarismo estético e político. O (re)fazer era o nascimento de uma era. A polêmica e a busca pela verdade passavam a ser uma marca desses movimentos<sup>17</sup>.

Outra vertente da busca por um novo mundo passava pela popularização de ideias científicas em voga no fim do século XIX. Duas delas, a quarta dimensão e a geometria não euclidiana eram quase que sinônimos de arte abstrata, principalmente nas telas de Malevitch (Henderson, 1983).

A popularidade da quarta dimensão era muito grande no fim do século XIX, principalmente porque colocava em evidência a superação do espaço e do sentimento comum de localização e percepção. Escritores e filósofos se tornaram fascinados por essa formulação científica e colocaram em seus escritos interpretações que não tinham muito a haver com essa teoria. A principal problemática associada era a de que a quarta dimensão era espacial e não temporal, assim as imagens de uma nova configuração do espaço passava a ser muito disputada e imaginada. Dois nomes se destacam nessa empreitada, o escritor C. Howard Hinton e o filósofo P. D. Uspensky.

---

ciais como mote da ação. Em Zamyatin, embora seja a descrição de uma sociedade unitária, seu personagem principal é um construtor de foguetes espaciais.

<sup>17</sup> James Billington (1968), ao se referir a esse momento coloca em ênfase três conceitos: “prometeísmo”, sensualismo e apocalíptico. Como exemplos de uso destes cita Uspensky, Malevitch, Kandinsky e Scriabin. O “prometeísmo” seria a leitura do super-homem através da teosofia e a quarta dimensão sua aplicação material.

Hinton, que em seus textos precede a escritores como H. G. Wells, buscava não somente desenvolver a ideia de quarta dimensão, mas também a dos hipervolumes, em que um número infinito de volumes seriam limitados por outros volumes, e não por planos, criando imagens de hipercubos, hiperprismas, hipercones etc. (Borges, 1986). Seu livro “Scientific Romances” (1888), continha a base de seus pensamentos acerca da quarta dimensão, que para ele era de uma realidade física, e poderia ser comprovada através da experiência. Não seria apenas um modelo abstrato ou matemático, mas real. Um vislumbre da eternidade, já que seria composto de infinitos planos que se sobrepõem e se configuram de forma não volumétrica, pelo menos o que se concebe com volume tridimensional (Hinton, 1925)<sup>18</sup>.

Uspensky, por outro lado, leva para a cultura russa as formulações de Hinton, introduzindo a quarta dimensão e o hipervolume em seus pensamentos filosóficos. A conexão destas ideias científicas com o misticismo e ocultismo de Uspensky, o levou a pensar a quarta dimensão (espacial) em termos de transcendência, de verdade revelada, de busca do Novo Homem (Henderson, 1983). Ao apresentar a questão, em seu livro “A Quarta Dimensão” (1909), propõe que devido às novas ideias sobre o mundo invisível e da Morte, todo o conhecimento do mundo material deve ser reavaliado, porque o espaço multidimensional ajudaria a ampliar as concepções do mundo conhecido (Henderson, 1983). Para complementar, Uspensky pensava em termos de mundo mental (psíquico) e não material, como forma de ampliar a consciência e “entrar” na quarta dimensão. A percepção de um novo espaço é que transforma o homem em viajante do tempo, como propôs Wells na “Máquina do Tempo”, em que seu personagem não viaja no espaço, somente no tempo. O mundo se modifica devido a seu deslocamento,

---

<sup>18</sup> Borges (1986) coloca também que junto a sua geometria secreta havia também um componente ético e moral, novamente, a junção da transformação com um sentido, e não somente um jogo literário ou estético. O conhecimento que temos da vida de Hinton é muito pequeno, poucos o citaram em seus relatos, mas suas ideias estão presentes até em escritores de primeira grandeza como Wells, que parece ter lido e utilizado as formulações de Hinton em seu “Máquina do Tempo”.

que é percebido mentalmente, mas não é ativo, temporal. O tempo, enquanto unidade física, não existe na quarta dimensão, porque ele está interligado a todos os momentos, todos estes se tocam ao mesmo tempo (Parton, 1993).

Como para Hinton, do qual é um continuador, Uspensky coloca que o

tempo e o movimento como nós os percebemos na terceira dimensão são ilusórios: eles são os produtos de uma incompleta visão da quarta dimensão do espaço. Com isso em mente, ele afirma em "Tertium Organum" que "a extensão no tempo é a extensão rumo o espaço desconhecido, e que por isso, o tempo é a quarta dimensão do espaço" (Henderson, 1983, p. 250, tradução nossa).

Novamente é preciso notar que a expressão visível dessas ideias só poderia ser dada através da arte, e os primeiros vanguardistas levarão para as telas a quarta dimensão. Larionov, profundamente influenciado por essas leituras, criará a representação dessa quarta dimensão em seu Raionismo (Henderson, 1983; Parton, 1993)<sup>19</sup>.

Outras duas teorias muito em voga, nesse momento, eram a Geometria Não Euclidiana e a Teoria da Relatividade. A primeira, baseada nas teorias propostas por Lobachevsky (matemático russo que lecionava na Universidade de Kazan, no início do século XIX), trabalhava com uma geometria dos espaços curvos, que pudesse ser a base de uma teoria física do espaço. A geometria não euclidiana foi utilizada para cálculos da teoria da relatividade. Tanto a geometria não euclidiana quanto o hipervolume buscavam superar as limitações da geometria tradicional dimensional. Na Rússia, as teorias de Lobachevsky foram usadas principalmente por Khlebnikov, que foi estudante de matemática em Kazan (Henderson, 1983).

---

<sup>19</sup> Como estava acontecendo em outras áreas, Uspensky ficou muito ultrajado com o uso de suas ideias pelos vanguardistas, já que seus gostos conservadores e tradicionais em arte não podiam conceber uma nova arte baseada nas suas concepções filosóficas, que rompessem com os padrões e cânones aceitos (Henderson, 1983).



Vladimir Andreievitch Favorski  
(1886-1964)

gravurista, pintor, artista gráfico

2º Reitor do VKhUTEMAS (1923-1926)

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Artes Gráficas (Poligrafia)

As Teorias de Einstein, de espaço e tempo, inter-relação entre os dois e de configuração da Física não newtoniana, tiveram um impacto posterior nas vanguardas, devido em parte a sua popularização ter acontecido depois dos anos de 1920. A Relatividade einsteiniana foi mais citada do que usada, pois não tinha uma aplicação estética direta, apenas em relação à ampliação da percepção da realidade como não linear. A geometria do espaço e a teoria da relatividade levavam a revelação da noção de uma espacialidade que não estava restrito aos modelos conhecidos. Ao mesmo tempo, essas teorias eram mais físicas e materiais, não tinham a pretensão de serem uma porta para uma nova realidade ou uma estética transformadora.

As confusões entre os sistemas, quarta dimensão, geometria não euclidiana, hipervolumes e relatividade, levou os vanguardistas a utilizarem destas teorias de forma muito liberal e mesmo as confundindo entre si. A relatividade muitas vezes foi utilizada como substituta da quarta dimensão, ou os hipervolumes como equivalente da geometria dos espaços. Os cientistas não tinham uma atuação no campo artístico tão intenso que pudessem regular estas teorias em relação às novas descobertas ou confirmações. A quarta dimensão continuou a povoar as imagens artísticas até meados dos anos de 1920, quando já tinha sido refutada pela Física moderna.

Mas não foram só essas teorias que os vanguardistas utilizaram da Ciência moderna, os raios X, a radioatividade, a cristalografia, os modelos de raios, estão entre formulações que os artistas usaram para ampliar suas técnicas e proporem novos objetivos e conceitos para a Arte.

Enquanto as ideias filosóficas de Nietzsche, o misticismo e o ocultismo da Teosofia e a Moderna Ciência são adotados de forma geral e ampla nos diversos "ismos", os próximos conceitos são mais restritos, as ideias de cultura proletária, taylorismo social e maquinismo são mais importantes após a revolução de outubro. Serão adotados pelos construtivistas e produtivistas em geral, tendo sido utilizados, inclusive, durante o Realismo Socialista de uma outra forma.

As ideias de Aleksandr Bogdanov sobre a chamada cultura proletária, surgiram a partir de suas formulações filosóficas que buscavam integrar o empiriocriticismo dos filósofos Ernst Mach e Richard Avenarius ao marxismo que ele adotava. Acompanhado de outros bolcheviques (Lunatcharsky, Prokovski, Gorki), ele começou a desenvolver uma atuação baseada na relevância da cultura para o processo revolucionário e a importância de substituir toda a intelectualidade burguesa por uma nova, operária. Para ele, não havia diferença entre a revolução política e a cultural –psicológica. Sem uma nova cultura, não haveria uma nova sociedade (Marot, 1990; Scherrer, 1989)<sup>20</sup>.

A nova cultura proletária, para Bogdanov, como para muitos outros, seria uma derivação do super-homem nietzschiano junto a ideias bergsonianas e sorelianas, baseando-se no chamado coletivismo, a união fraternal do trabalho e a colaboração entre camaradas. Para ele, o mundo do trabalho fornecia a chave para a organização social do futuro, um novo homem para um novo tempo (Marot, 1990; Scherrer, 1989).

A base do pensamento filosófico de Bogdanov pode ser expressa na seguinte formulação:

De minha parte, até o momento, não conheço na literatura mais que um empiriomonista, um certo A. Bogdanov; no entanto, ao contrário, o conheço muito bem, e posso garantir que seus pontos de vista satisfazem amplamente a fórmula sacramental da primazia da “natureza” sobre o “espírito”. Precisamente, ele vê em tudo o que existe, uma cadeia ininterrupta de evolução, cujos elos inferiores se perdem no “caos

---

<sup>20</sup> Aleksandr Bogdanov (1873-1928), pseudônimo de Aleksandr Aleksandrovitch Malinovski, tinha uma formação intelectual ampla e sólida, sendo médico, economista e filósofo. Seu texto sobre economia política foi adotado como básico em todo o partido social-democrata no início do século XX. A disputa com Lênin, que não tinha muita paciência para com desvios do bolchevismo, já que o “empiriomonismo” de Bogdanov propunha uma nova versão do marxismo e do partido, levou-o a ser expulso da ala bolchevique. Sua atuação política voltou a ser importante entre 1917 e 1920 com o surgimento do *Proletkul't* na Rússia revolucionária, embora não fosse mais membro formal do partido Bolchevique. Após novamente ser atacado e até preso, volta-se para os estudos de medicina, contribuindo para o estudo do sangue. Morre em 1928 devido a uma experiência malsucedida com transfusão sanguínea, em que ele próprio foi a cobaia.



dos elementos”, enquanto que os elos superiores são a experiência dos homens, a “experiência psíquica” e – ainda mais no alto – “a experiência física” que, junto ao conhecimento a que dá lugar, corresponde ao que comumente se denomina o “espírito” (Bogdanov, 2003, p. 221, tradução nossa).

Sua visão do processo de formação da nova cultura era, a seguinte:

Logo, era evidente que a “energética” está em total harmonia com as tendências fundamentais do marxismo, não apenas por sua forma monista, como também, e todavia mais, por seu mesmo conteúdo: o princípio da transformação e da conservação da energia é a expressão ideológica da essência da produção mecanizada, que reside justamente no uso, para os fins do trabalho, de uma reserva quantitativamente dada de energia por sua transformação em formas novas. No entanto, não era mais que um monismo metodológico, exatamente como a energética prática da produção mecanizada, que expressa apenas a unidade dos métodos sociais de trabalho.

Tudo isso não basta para construir uma configuração integral de mundo. O empiriocriticismo propôs um material preciso para essa configuração: os elementos da experiência, alheios em si mesmos, impregnados do dualismo imemorial do mundo “físico” e “psíquico”. Este material era válido e suficiente para a filosofia marxista?

Para responder a essa pergunta, era preciso saber a quais exigências deveria, globalmente responder esta configuração de mundo, e qual era sua configuração vital. E posto que, de todo modo, é uma forma ideológica, temos de resolver antes uma questão muito mais geral: a significação vital da ideologia, a definição de sua evolução, e das condições de sua maior viabilidade.

Trabalhando nesses problemas, com métodos do materialismo histórico, cheguei às seguintes conclusões:

1. As formas ideológicas são modalidades de adaptação organizadoras da vida social e, afinal de contas (direta e indiretamente), são precisamente processos técnicos.
2. A isso se deve que a evolução da ideologia se defina pela exigência das modalidades de adaptação organizadoras do

processo social, e pela existência de um material disponível para elas.

3. Conseqüentemente, sua viabilidade depende do grau de harmonia com a qual organizam na realidade, um conteúdo social de trabalho (Bogdanov, 2003, p. 228-229, tradução nossa).

A tentativa de montar escolas do partido, visando à formação de um novo tipo de intelectual, era para ele muito importante. Essa tentativa foi feita primeiro em Capri, depois em Bolonha, mas não tiveram sucesso, principalmente devido à forte oposição de Lênin. Para Bogdanov, a autonomia do proletariado, em relação à burguesia e aos intelectuais, era muito importante, pois levaria ao desenvolvimento autônomo das práticas culturais e sociais do operariado, uma nova cultura proletária (Marot, 1990; Scherrer, 1989). O proletariado, para ele, deveria se libertar das normas da cultura individualista burguesa, principalmente nos domínios da Moral, da Arte e da Ciência<sup>21</sup>. A nova base seria a solidariedade fraternal operária, fruto da coletividade do trabalho operário (Scherrer, 1989).

As ideias de Bogdanov foram aproveitadas para a formação do movimento social e cultural chamado *Proletkul't*, que utilizou principalmente a questão da criação de uma nova cultura para influenciar no processo revolucionário. Os proletkultistas buscavam trazer o operariado para o campo cultural e artístico e desenvolver novas modalidades e conceitos em artes. Muitos vanguardistas participavam do *Proletkul't*, que tinha também funções pedagógicas e propagandísticas<sup>22</sup>. A força do movimento pode ser vista pelo número de aderentes (cerca de

---

<sup>21</sup> Em sua fase mais atuante, entre 1917 e 1920, Bogdanov vai propor uma nova Universidade, uma nova Ciência, uma nova Arte, todas proletárias. As dificuldades de se propor toda uma nova maneira de se ver o mundo e principalmente nas suas partes explicativas, como a Ciência, levaram Bogdanov a romper com os cânones aceitos de toda a filosofia da ciência da época, ao colocar que a Ciência é sim de classe e seus métodos e resultados podem variar devido a essa ligação. O mesmo valia para a universidade, a moral, a cultura e as artes, uma iconoclastia que agradava aos vanguardistas em geral, tanto em arte quanto em outras áreas.

<sup>22</sup> Sergei Eisenstein montou suas primeiras peças nos teatros do *Proletkul't* e seu primeiro filme foi rodado através do suporte deste. Nikolai Tarabukin (filósofo e teórico

400.000 em 1920) e por sua vasta atuação em quase todas as cidades soviéticas<sup>23</sup>. Por obra de Lênin, a redução do *Proletkul't* a coadjuvante da revolução, levou este a perder espaço e reduzir sua influência. Mas parte de suas aspirações passa a ser uma política constante dos movimentos de vanguarda na Rússia.

Se a cultura operária se remetia ao mundo do trabalho, o taylorismo era sua expressão visível e organizada. Na Rússia, ele assumiu a forma da NOT (*Nauchnaya Organizatsiya Truda* – Organização Científica do Trabalho), nome utilizado pelos tayloristas para qualificar a sua própria área (Bailes, 1977; Sochor, 1981). A diferença entre o modelo russo e os seus congêneres americanos e europeus foi a ênfase em um esteticismo do trabalho industrial, principalmente porque na Rússia revolucionária, essa pesquisa da NOT, ficou a cargo de um poeta e ex-operário – Aleksei Gastev –, que, ao implementar o Instituto Central do Trabalho (TsIT – Tsentral'nyi Institut Truda), buscou aplicar os métodos tayloristas na formulação de uma nova ciência, a chamada “Engenharia Social” (Bailes, 1977; Sochor, 1981).

Gastev propunha não somente a aplicação de um taylorismo ortodoxo (estudo dos movimentos do trabalho para aumentar a produtividade, redução do conhecimento operário ao mínimo, ampliação do poder da gerência, transferência do saber para os altos escalões decisórios, comando hierarquizado e vertical), mas também que essas ideias fossem transformadas em política social e abrangessem todos os campos da vida humana, como os estudos, o lazer e mesmo as atividades básicas e essenciais (Miguel, 2005). Para Gastev, a regulação da vida cotidiana era um importante passo para uma nova sociedade, que pode ser notado no poema do próprio Gastev,

---

da Arte) publicou seu texto-manifesto produtivista “Do Cavelete à Máquina” através do *Proletkul't* também.

<sup>23</sup> O decreto de Lênin, retirando autonomia do *Proletkul't* e reduzindo sua capacidade econômica, visava ao mesmo tempo retirar a força intelectual de Bogdanov e submeter o movimento ao Partido Bolchevique (Lênin, 1978).

As manhãs nas quais apitos soam nos arredores das fábricas, não é um chamado para a servidão. É a melodia do futuro.

Antes trabalhávamos em miseráveis oficinas, em cada uma começávamos nossos dias em horários variados.

Agora, todas as manhãs, às 8 horas em ponto, os apitos gritam para os milhões de nós.

Agora começamos juntos pontualmente.

Aos milhões levantamos o martelo no mesmo instante.

Nossas primeiras batidas soam juntas.

O que canta o apito?

– É o hino matinal da unidade

(Gastev apud Miguel, 2005, p. 347-348).

Gastev propõe ainda que o coletivismo seja mais organizado, tanto nas fábricas quanto na sociedade, um coletivismo radical e total,

tanto como um coletivismo pode ser chamado de *coletivismo mecanizado*. A manifestação desse coletivismo mecanizado é tão externo à personalidade, tão anônimo, que o movimento desse complexo coletivo é similar ao movimento das coisas, no qual não há qualquer individualidade, mas somente passos uniformes e regulares, e faces destituídas de expressão [...] (Gastev apud Miguel, 2005, p. 348).

A normatização da vida cotidiana passa a obedecer ao ritmo da produção industrial, que em alguns proponentes chega a ser passos cronometrados,

22:00	Hora de Dormir/8 horas de sono
Levantar às 6:00	Exercícios (5 minutos)
6:05	Higiene Pessoal (5 minutos)
6:15	Banho (5 minutos opcionais)
6:20	Vestir-se (5 minutos opcionais)
6:25	(caminhar para a cantina)
6:28	Café da manhã (15 minutos)

(Kuzmin apud Miguel, 2005, p. 348).

Como resultado, Gastev propõe uma agenda para a revolução cultural, os objetivos de transformação da realidade social,

Trabalho – é a sua força.  
Organização – sua habilidade.  
Disciplina – sua vontade.  
Essa, então, é a atual Meta Cultural  
que em seu conjunto forma a Revolução Cultural  
(Gastev apud Miguel, 2005, p. 348)<sup>24</sup>.

A ênfase no mundo do trabalho e na organização da produção levou muitos artistas a buscarem nestas áreas subsídios para sua criação, como no teatro, em que tanto o taylorismo quanto a organização coletivista do trabalho foram aproveitadas (Rapisarda, 1978). Vsevolod Meyerhold, um dos mais importantes diretores teatrais do século XX, propunha que “o método da ‘taylorização’ se adapta ao trabalho do ator como qualquer outro trabalho em que se queira alcançar um maior rendimento [...]” (Meyerhold apud Rapisarda, 1978, p. 223, tradução nossa). Mas mesmo dentro desta perspectiva, a taylorização, o mecanicismo e o maquinicismo permanecem como utopia, como carga transformadora,

tudo isso, sem dúvida, é um projeto de síntese ulterior da tradição e do futuro. A “taylorização” do trabalho cênico, posto como fundamento da Fábrica do Ator Excêntrico [FEKS], é somente um capítulo do superlativismo da dinâmica mecanicista, destinada a superar o mecanismo da vida: a técnica do estranhamento vence a pura ‘necessidade’ da coisificação tecnológica (Rapisarda, 1978, p. 225, tradução nossa).

---

<sup>24</sup> As ideias de Gastev, de Engenharia Social, foram criticadas por Bodganov como sendo destruidoras do coletivismo do trabalho e da solidariedade operária, as bases do *Proletkul't* portanto. Mas o texto que faz uma leitura vanguardista, mas, ao mesmo tempo, sombria acerca de Gastev é “Nós” de Evgeny Zamyatin, escrito entre 1920 e 1921 e publicado oficialmente somente em 1989, mas que foi sendo reproduzido durante todo o período soviético. Para Zamyatin, o extremismo do controle social poderia levar ao Estado Único e um líder total da sociedade, mas que não era uma visão do estalinismo e sim das propostas de organização da vida através da arte como se a sociedade fosse apenas uma tela a ser pintada ou um material em bruto a ser moldado. As ideias de Gastev eram as principais atacadas, embora Zamyatin fosse ele mesmo um engenheiro naval e um escritor modernista, que acreditava em parte das próprias ideias de Gastev, só que ele tinha dúvidas quanto a validade delas na aplicação estrita para toda a sociedade (Miguel, 2005).

O maquinismo tem, então, uma função de mudar a lógica da compreensão humana e transcender os valores aceitos pela sociedade. O que parece fetichismo, que em alguns vanguardistas é bem visível, torna-se uma luta contra a alienação e o gosto comum (mesquinho, burguês). A ênfase do construtivismo em (re)organizar o mundo tem essa função de superação da alienação burguesa, tanto do artista quanto da sociedade.

A incorporação de técnicas e modelos tradicionais (no caso russo, a arte dos ícones e o lubok) e de culturas não europeias (negrismo, japonismo) formam a última vertente da composição das ideias vanguardistas na Rússia. Essa parte foi mais visível no período pré-1917, principalmente com Larionov, Goncharova e Malevitch. Estas técnicas e estes modelos impulsionaram o avanço para uma arte menos convencional e mais abstrata, como o Suprematismo proposto por Malevitch a partir de 1915. Os movimentos artísticos europeus de vanguarda também tiveram seu papel na ampliação da base de criação dos vanguardistas russos. Mas é importante notar que tanto as técnicas tradicionais quanto as vanguardistas estavam restritas ao universo artístico e não faziam parte de uma discussão mais ampla dentro da sociedade. Ao contrário das ideias e formulações anteriores (misticismo, idealismo, cultura proletária, taylorismo social, ciências naturais), os pensamentos de desenvolvimentos estritamente estéticos não eram disseminados amplamente, embora se estetizasse toda e qualquer ideia. A própria estética (tradicional) não permitia a sua difusão, ficando restrita aos acadêmicos e artistas.

A postura derivada dessas incorporações, nos artistas, foi mais importante, principalmente a capacidade de buscar novos objetos, materiais, técnicas; a inserção social através da polêmica e do choque; a capacidade de sintetizar diversas posições ou ideias ou técnicas conflitantes. As artes, principalmente a pintura e a escultura, durante os anos de 1910, se modificaram plenamente, adotando e adaptando diversas vertentes e tendências. Os três principais caminhos artísticos seguidos foram o Raionismo (Larionov e Goncharova), o Suprematismo (Malevitch) e a Cultura dos Materiais (Tatlin).

As ideias de Larionov e Goncharova a partir de Uspensky, de Nietzsche e da Ciência moderna levaram-nos a criar uma pintura que pudesse ser a expressão da quarta dimensão no espaço tridimensional, ao mesmo tempo que evocasse a transformação rumo ao infinito e à eternidade. O raionismo é a expressão da compreensão de um espaço diferenciado e superior. A proposição de Larionov pode ser considerada pioneira para o vanguardismo russo, sua liderança durante os anos de 1910 é bastante clara (Parton, 1993). Porém, embora tenha sido o pioneiro, sua mudança da Rússia para Paris retirou parte de sua importância para o desenvolvimento da arte soviética posterior.

Para Malevitch e Tatlin, ao contrário, suas criações e propostas pré-revolução, tiveram sua força ampliada após 1917. O Suprematismo, modelo original e abstrato de pensar a arte, foi expandido para a arquitetura, a propaganda, a decoração, e Malevitch passou toda a década de 1920 como uma figura de proa das artes russas<sup>25</sup> (Douglas, 1994).

Tatlin, em sua cultura dos materiais, ajudou a moldar toda a vertente construtivista, não somente para construção de obras de arte com materiais comuns e organizados de forma diferenciado (os contra-relevos de Tatlin eram ao mesmo tempo pintura e escultura, bi e tri-dimensionalismo no mesmo espaço e na mesma obra), como também na postura e na prática do artista tanto profissionalmente quanto socialmente. Sua obra maior, a planejada Torre da III Internacional de 1919, praticamente inaugura o período construtivista e a fase mais engajada das artes russas (Lodder, 1983).

As aspirações mais profundas e radicais que foram surgindo estavam conectadas com as novas condições sociais e políticas da Rússia revolucionária, uma nova Vida que precisava de uma nova Arte. O Construtivismo/Produtivismo foi uma resposta a essa questão, as

---

<sup>25</sup> O cartaz de El lissitzky, de 1919, "Vencer os Brancos com a Cunha Vermelha", destinado ao frente de combate é claramente baseado nas concepções e técnicas suprematistas. Muitos trens foram decorados e/ou camuflados desta forma para serem mandados para o frente, Nas cidades, algumas das primeiras comemorações oficiais tiveram sua decoração feita em moldes suprematista.

vanguardas estavam prontas para (re)criar ou (re)fazer o mundo, suas armas estavam a postos e suas formações também. Porém, o desenvolvimento artístico na Rússia não foi por essa vertente e o resultado final, o Realismo Socialista, nem de longe poderia suplantar o messianismo milenarista dos construtivistas.

## **A estrutura das artes na Rússia revolucionária: o Commissariado para Instrução Pública (Narkompros)**

### ***A organização e estruturação do Commissariado: a formação e o arranjo institucional das artes soviéticas***

O órgão básico de controle das atividades educacionais, artísticas, de preservação de monumentos e de políticas culturais após outubro de 1917 era o Narkompros (*Narodnyi Komissariat Prosveshcheniya* – Commissariado do Povo para a Instrução Pública). Esse commissariado (ministério) era basicamente a junção do “antigo Ministério da Educação Pública, o Comitê Governamental de Educação criado pelo Governo Provisório, e pelo antigo Ministério do Palácio, que controlava os teatros imperiais, as Academias de Artes e os palácios reais” (Fitzpatrick, 1970, p. 11, tradução nossa). Possuía também duas tarefas que eram consideradas urgentes após a Revolução, “recuperar as administrações instaladas pelo antigo governo provisório, e proteger o patrimônio das ameaças de destruição advindas da guerra e da revolução” (Le Narkompros<sup>26</sup>, 2002, tradução nossa).

Sua estruturação teve diversas configurações ao longo do período da Guerra Civil até a NEP (1917-1922). A confusão, duplicação e superposição de setores eram muitas vezes visíveis. Essa dificuldade de estruturação faz parte das múltiplas tendências que tentavam moldar e organizar o Narkompros a sua maneira. Na área artística, essa carac-

---

<sup>26</sup> Este texto foi retirado de um site na internet, não há, portanto, paginação ou separação física do texto, ele é todo contínuo.



terística era ainda mais agudizada, devido aos múltiplos grupos (dos realistas do século XIX aos artistas esquerdistas-futuristas) que estavam dentro da organização (Fitzpatrick, 1970).

Um exemplo que podemos tomar é o próprio VKhUTEMAS, que embora fosse uma instituição de ensino (artístico) superior, ficava sob o controle da Seção de Artes Plásticas (IZO), dentro da área de ensino profissionalizante do comissariado, que era dominada principalmente pelos futuristas e construtivistas. A escola não estava sob a jurisdição das seções educacionais ou científicas. Essa configuração durou até 1922, quando houve uma nova reestruturação do Narkompros.

O comissário designado para cuidar dessas áreas foi o antigo *vperedistas* Anatoly Vassilyevitch Lunatcharsky, que além de ser um dos intelectuais e artistas que partido bolchevique tinha antes de 1917, era também um dissidente da política e das ideias centrais do leninismo. Antes da Revolução de 1917, ele tinha dado suporte a A. Bogdanov a respeito da “cultura operária” e buscado repensar a experiência socialista à luz de ideias nietzschianas e simbolistas<sup>27</sup> (Fitzpatrick, 1970; Le Narkompros, 2002).

Essa biografia levou Lunatcharsky a ser bastante tolerante e aberto a várias tendências e novas experiências no campo artístico, em bases

---

<sup>27</sup> Anatoly Vassilyevitch Lunatcharsky nasceu em 1875 de uma família da nobreza russa. Tornou-se revolucionário em fins de 1890 e partir daí foi preso e exilado da Rússia. Casou-se com a irmã de A. Bogdanov, e conhece V. Lênin unindo-se aos bolcheviques em 1904. Ajuda a formar o grupo *Vpered*, para aplicar os conceitos de Bogdanov a respeito de *Cultura Operária*, ajuda também, junto com Bogdanov e Gorki, na criação das Escolas de Capri e Bolonha de formação partidária, o que o leva a romper com Lênin ainda em 1909 (Fitzpatrick, 1970; Scherrer, 2002). Começa a desenvolver, junto com M. Gorki, uma nova filosofia ética do socialismo chamada de *Construtores de Deus* (um amálgama das ideias da antropologia religiosa de Feuerbach, do prometeísmo marxista e de voluntarismo nietzschiano com uma ênfase na psicologia criativa), que considerava o socialismo uma religião secular e humanística e que reconciliava estética com marxismo (Clowes, 1994; Rosenthal, 1994). Só retorna ao Partido Bolchevique em agosto de 1917, tornando-se o Comissário do Narkompros de 1917 até 1929, quando renuncia ao cargo. Morre em 1933, na viagem para a Espanha como embaixador soviético para aquele país. Suas ideias e escritos foram banidos até a morte de Stalin em 1953 (Fitzpatrick, 1970).

de suas ideias da cultura e a arte serem parte da religião secular do seu marxismo nietzschiano, embora tivesse ainda muitas restrições a respeito das Vanguardas (artistas de esquerda) dentro da Rússia soviética<sup>28</sup> (Fitzpatrick, 1970; Lunatcharsky, 1975; Le Narkompros, 2002). A política seguida por Lunatcharsky à frente do comissariado era baseada na

sua teoria de educação, inspirada nos movimentos progressistas americanos e europeus, que encorajava a individualidade e a criatividade. Isso estava ligado a um princípio de igualdade de chances e de imparcialidade. Para as artes e as ciências, no início da era soviética, o trabalho criativo deveria ter um mínimo de pressão externa e o governo não deveria mostrar preferência por nenhum grupo em particular (Le Narkompros, 2002, tradução nossa).

As dificuldades para controlar tanta coisa eram de grande proporção e o novo comissário não tinha experiência administrativa que pudesse por ordem no Narkompros. Seu primeiro grande ato foi de renúncia, devido aos boatos de destruição das catedrais de São Wassily e Uspensky, além do bombardeio do Kremlin em Moscou<sup>29</sup> (Fitzpatrick,

---

<sup>28</sup> Lunatcharsky tinha em alta o realismo do fim do século XIX, que mostrava uma “realidade” bastante contundente. Em um de seus textos afirma que o novo estilo soviético “será dócil, estará perto do realismo, contudo, será um estilo que, em arte, elevará o realismo até à monumentalidade” (Lunatcharsky, 1975, p. 175), e em outro momento diz que “o futurismo é um crescimento degenerado da arte. É a continuação da arte burguesa com determinadas ‘retorceduras’ revolucionárias” (Lunatcharsky, 1975, p. 161). Essas citações de 1922 podem mostrar também os primeiros indícios do que seria posteriormente o Realismo Socialista da época stalinista, além de uma certa confusão acerca da problematização da herança burguesa, já que o realismo também é um estilo criado pela burguesia! Existe também uma censura para com os modernistas em geral, baseada principalmente na ideia de menor qualidade ou conhecimento para com a arte do passado, como diz “seria bom que a juventude compreendesse que antes de criar, antes de abrir novos caminhos, não é demais firmar-se solidamente, passar por uma boa escola de arte e então sonhar com a independência e com o futuro desenvolvimento da arte” (Lunatcharsky, 1975, p. 56). Novamente é preciso assinalar que é basicamente um preconceito, já que artistas como o espanhol Pablo Picasso, o alemão Emil Nolde, o russo Aleksandr Rodchenko e outros tiveram sólida formação artística e suas inovações nesse campo são fruto de seus conhecimentos e não de incapacidades técnicas ou estéticas.

<sup>29</sup> “Eu ouvi, de uma testemunha ocular, o que está acontecendo em Moscou. As catedrais de São Wassily e Uspensky estão sendo destruídas. O Kremlin, onde os mais

1970; Le Narkompros, 2002). O comissariado tinha em seus quadros um bom número de esposas e irmãs de revolucionários bolcheviques, o que depreciativamente era chamado de *jenskii otdel* (departamento para trabalho feminino)<sup>30</sup> (Fitzpatrick, 1970). Por ter sido originalmente um amálgama de outros órgãos governamentais, o comissariado, principalmente entre 1917 e 1920, se tornou uma verdadeira Torre de Babel de órgãos, instituições, organizações, colegiados, departamentos, seções, comitês, *bureaus* e comissões das áreas de educação, agitação, ciências, artes e cultura em geral (Fitzpatrick, 1970; Le Narkompros, 2002). Fitzpatrick (1970) cita para novembro de 1918, o que não significa a sua totalidade, que havia, pelo menos, a seguinte organização:

o secretariado-geral, departamento de escolas unificadas de trabalho, departamento de ensino superior, subdepartamento de programação científica do departamento de reforma escolar, departamento extramuros, departamento de conferências, departamento científico, subdepartamento de escolas para adultos, departamento de estatística para a pesquisa das condições de ensino primário para todos, comitê de segurança social estudantil, subdepartamento de educação social, subseção histórica, bureau para a organização de excursões escolares para o subdepartamento de ensino visual, subseção de novas línguas [esperanto e outras], *colegium* de financiamentos, comissão de orçamento, *Proletkul't*, departamento de pré-escola, comissão do Instituto Shelaputinsky, comissão de educação sanitária, comissão científica para a tuberculose, departamento para treinamento de professores, seção química, departamento de música, departamento de obras e construções, departamento para a reforma do ensino pro-

---

importantes tesouros artísticos de Petrogrado e Moscou são guardados, está sendo bombardeado. Há milhares de vítimas. O que acontecerá depois? O que mais pode acontecer? Eu não posso mais suportar isso. Já não aguento mais. Eu sou impotente para parar esse horror. É impossível trabalhar sob a pressão desses pensamentos que estão me deixando louco. É por isso que eu estou renunciando ao Sovnarkom. Eu sei da extrema gravidade dessa decisão. Mas eu não posso mais. (Assinado) A. Lunatcharsky" (Fitzpatrick, 1970, p. 14, tradução nossa).

<sup>30</sup> Em Fitzpatrick (1970), a autora cita que "seus membros incluíam as esposas de Lênin, Trotsky, Zinoviev, Kamenev, Dzerjinsky, Krjijanovsky e Bonch-Bruevitch, a irmã de Lênin Anna Elizarova e duas irmãs de Menjinsky" (p. 19, tradução nossa).

fissional, subseção para crianças [com problemas], seção da Casa do Povo [*Narodnikh Domov*], comissão editorial, *orgbureau* para encontros em estatística educacional, comissão para a transferência de instituições educacionais do Commissariado das Comunicações para o Narkompros, sub-departamento de conferências científicas, comitê de cinema, departamento de suprimentos, comitê de alfabetização, subdepartamento para adolescência, departamento de museus e para a preservação de monumentos históricos e artísticos, comitê fotográfico e fototécnico [FOTO-KINO], administração central de arquivos, departamento de teatro, departamento de bibliotecas, departamento de ensino visual, departamento de reforma escolar, departamento dos teatros estatais, departamento de Artes Visuais [IZO] etc. (p. 23, tradução nossa).

A mudança de todos os commissariados de Petrogrado para Moscou, ocorrida em março de 1918, modificou a organização e o foco de ação do Narkompros, embora nem todos os departamentos tenham se mudado de imediato com o próprio departamento de artes visuais (IZO – Narkompros). Na nova capital, os artistas de esquerda eram hegemônicos na administração e na vida cultural. As duas grandes cidades passaram a viver diferenciadamente o cotidiano das artes (Kovtun, 1996).

A estruturação da administração da área artística pelo Narkompros não foi diferente de outros departamentos ou seções do Commissariado. Havia uma disputa já no momento de organizar as Artes, devido aos diversos grupos artísticos que existiam naquele momento na Rússia. Dos “Ambulantes” aos futuristas, todos tinham ideais e modos próprios de atuar tanto esteticamente quanto politicamente. Os modernistas (pós-impressionistas, cubistas, cubo-futuristas etc.) tiveram uma postura de apoio à revolução desde o princípio. Como consequência, estavam super-representados nas áreas artísticas do Narkompros (principalmente em artes visuais, arquitetura, cinema, música e teatro) e buscavam implementar suas ideias no novo estado soviético. Essa força inicial acabou sendo minada pelo próprio partido bolchevique e por artistas que não estavam dentro dos órgãos decisórios, ao longo de toda a década de 1920 (Le Narkompros, 2002; Gray, 1998; Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1987).



Pavel Ivanovitch Nivitski  
(1888-1971)

crítico de arte, sociólogo, pedagogo  
3º Reitor do VKhUTEMAS (1926-1930)  
Professor do VKhUTEMAS – Seção Pedagógica

A área de artes acabava por ter um número muito maior de empregados e tinha a preferência do próprio Lunatcharsky, por ele mesmo ser um dramaturgo e ter em grande conta as artes para o desenvolvimento do ser humano e do próprio sistema socialista. Em 1919, o número de empregados pelo Narkompros era de 3.062 – dez vezes mais do que ministério em outubro de 1917 – e embora esse número tenha sido reduzido durante os anos posteriores, os departamentos de artes (música, teatro, artes visuais, literatura etc.) tinham quase o dobro de membros do que os da área de educação (Fitzpatrick, 1970).

O nascimento da área de gestão das artes plásticas e visuais do Narkompros foi uma das primeiras decisões do comissário. Ao nomear um pintor modernista, mas não vanguardista como diretor, ele dava um impulso à união dos diversos segmentos das artes plásticas na Rússia. A seção IZO (*Otdel Izobrazitel'nykh Iskusstv* – Departamento de Belas-Artes) foi constituída em janeiro de 1918, ainda em Petrogrado, sob a direção de David Shterenberg<sup>31</sup> e sob sua direção estavam as políticas de arte para todo o Estado soviético (Le Narkompros, 2002). Esse arranjo teve que ser segmentado ainda em 1918, devido às disputas sobre os modelos de arte, ficando a cargo da IZO o controle das atividades artísticas e pedagógicas do estado e a *Otdel Museev i Okhrany Stariny* (Seção de Museus e da Proteção de Monumentos Artísticos do Passado) a guarda dos museus e monumentos, sob a direção de Natalia Trotskaya, esposa de Trotsky (Le Narkompros, 2002; Lodder, 1983).

Os membros participantes da organização e direção da IZO eram no início, além do já citado Shterenberg, Nathan Al'tman, Vaulin, karev, Matveev, Punin, Chekhonin, Yatmanov. Entraram posteriormente Baranov-Rossine, Shkol'nik, Mayakovsky, Ossip Brik e vários arquitetos

---

<sup>31</sup> David Petrovich Shterenberg (1881-1948), artista modernista, de tendência figurativista e vinculado ao modernismo francês (pós-impressionismo, Cézanne etc.), exerceu a direção da seção IZO entre 1918 e 1921. Foi professor de pintura no VKhUTEMAS (1920-1930), foi também fundador e presidente da OST (Sociedade de Pintores de Cavalete) em Moscou (1925-1932) (Kovtun, 1996).

(Lodder, 1983). Eles foram muito atuantes tanto nas atividades artísticas quanto no ensino de artes em Petrogrado durante os primeiros anos da Revolução.

Em Moscou, a IZO, surgida em julho de 1918, era mais vanguardista pois contava com uma direção formada por V. Tatlin como presidente, Kuznetsov, Mashkov, Morgunov, Malevitch, Joltovsky, Dymshits-Tolstaya, Udal'tsova, Noakovskii, Fal'k, Rozanova, Shevchenko, Ivanov, Korolenko, Konenkov, Fidler, Franketti, Rodchenko e Kandinsky<sup>32</sup> (Lodder, 1983). Como parte da emulação do discurso político ao artístico, essa direção se considerava mais esquerdista em arte, porém contando com membros do centro (Lodder, 1983). Também é preciso notar que grande parte destes pintores, escultores e arquitetos acabaram dando aula tanto no SVOMAS, quanto no VKhUTEMAS.

A organização do departamento, em Moscou e Petrogrado, era basicamente um "Kollegiya [colegiado] dividido em duas seções, uma deliberativa e outra executiva. As subseções eram: escolas, literatura, arte e produção [Khudojestvennaya promyshlenost'], teatro, cinema, construção artística [konstruirovaniye] e arquitetura" (Lodder, 1983, p. 49, tradução nossa). Uma divisão que contempla já um modelo de trabalho artístico próximo do construtivismo em criação.

As principais tarefas da IZO, nos primeiros anos, de 1918 até 1920, foram a organização de exposições de arte (vinte e oito), sem nenhuma restrição ao tipo de obra apresentada, fato derivado do próprio nome das exposições "Exibição Livre Estatal" (Svobodnaya Gosudarstvennaya Vystavka) (Lodder, 1983). Ao mesmo tempo, o "Bureau de Museus" (Muzeinoe Buro), sob a direção de Aleksandr Rodchenko e auxiliado por Varvara Stepanova (sua esposa), adquiriu 1926 obras de 415 artistas (Lodder, 1983), que se tornou base tanto para o "Museu de Cultura

---

<sup>32</sup> A autora Christina Lodder afirma que há duas fontes divergentes a respeito da direção da IZO em Moscou. Assim, há uma dificuldade em saber qual seria a correta. Para efeito de conhecimento dos artistas que estavam participando da administração soviética em 1918, a lista no texto acima é a junção das duas listas que constam no livro da autora.

Artística” quanto para o “Museu de Cultura Pictórica”, inaugurados em 1921, em Petrogrado e em Moscou (Karasik, 1999).

A criação e confecção de cartazes e materiais gráficos para o uso em programas e campanhas governamentais era um trabalho da IZO, através de suas subseções. A organização de competições para a construção de obras públicas (esculturas, quiosques, parques etc.) era outra das atividades da IZO. Além disso, criação, organização e aplicação de decoração para os eventos públicos de massa (Dia do Trabalhador, Aniversário da Revolução) estavam a cargo de IZO também<sup>33</sup> (Lodder, 1983). Pesquisa, debates, discussões e organização de escolas de arte também eram funções da IZO, o que gerava uma multiplicidade de trabalhos paralelos e conflitantes. Afora tudo isso, havia também a confusão da organização e das dificuldades financeiras, crônicas em algumas áreas.

As dificuldades administrativas e a guerra civil não foram suficientes para travar as mudanças dentro do comissariado e na sua atuação em geral. Para acabar com a miríade de departamentos, foi proposto um novo plano de racionalização do Narkompros em 1920, que funcionou até 1921. Essa nova estrutura dividia o comissariado em cinco setores: organizacional, extramuros (que incluía educação de adultos, *Proletkul't* e Rosta), científico (que incluía o ensino superior), artísticos e “treinamento social” (ensino fundamental e secundário). Além desses setores, havia ainda o secretariado-geral, a administração central de arquivos, o departamento de educação das minorias nacionais e a Casa Estatal de Publicações (Gozisdat) (Fitzpatrick, 1970). As propostas de racionalização tinham grandes dificuldades de serem aprovadas, principalmente porque o próprio Lênin intervinha para manter ou modificar as estruturas do Narkompros do modo que achava melhor. Além disso,

---

<sup>33</sup> O “Plano para uma Propaganda através de Monumentos” ou “Plano de Propaganda Monumental”, que colocaria no lugar das estátuas tsaristas estátuas revolucionárias, concebido e autorizado por Lênin, em 1918, e colocado em prática logo depois, acabou por se tornar uma amostra de esculturas cubo-futuristas ou modernistas, o que irritou Lênin profundamente (Lodder, 1983, Lunatcharsky, 1975; Lênin, 1978). A planejada “Torre da III Internacional”, projetada por Tatlin em 1919, também estava sob os auspícios da IZO.



muitas das modificações não foram efetivamente aplicadas ou tiveram mudanças substanciais ao serem usadas. O maior exemplo é a área de artes, que acabou por estar em todos os colegiados que o comissariado tinha e ao mesmo tempo ser independente das políticas e das dificuldades de cada área do Narkompros (Fitzpatrick, 1970).

O Narkompros não tinha uma grande alocação de recursos financeiros, as porcentagens equivalentes disponíveis nos primeiros anos de funcionamento deste, mostra que havia uma diferença entre os valores disponíveis e os deveres do comissariado:

Tabela 1 – Recursos financeiros alocados para o Narkompros (1917-1923)

Ano	% do total de recursos do governo
1917	1,2
1918 (janeiro até junho)	3
1918 (julho até dezembro)	8,5
1919 (janeiro até junho)	7,7
1919 (julho até dezembro)	8,1
1920	9,4
1921	2,2
1922 (janeiro até setembro)	2,9
1922/23 (out./22 até set./23)	3,6

Fonte: Fitzpatrick (1970, p. 291).

O problema de alocação de verbas para o comissariado, durante os anos de guerra civil até o começo da NEP, foi um empecilho para a ampliação do ensino e maior efetividade do próprio comissariado, por ter uma pequena parcela dos recursos governamentais, e controlar as escolas de ensino básico, técnicas, universidades, as artes soviéticas,

incluindo os teatros estatais e os programas governamentais para a erradicação do analfabetismo. As artes ficavam com uma grande parte do investimento, tanto na área de educação quanto no financiamento dos artistas, já que o único financiador passou a ser o estado, através de seus múltiplos comissariados e organismos. Acrescente-se que parte das publicações e demandas literárias também estavam sob a guarda do Narkompros, mais um encargo para o já sobrecarregado orçamento de Lunatcharsky e de seus auxiliares. Pese-se no início ainda a falta de visão administrativa do comissário e os problemas financeiros que ampliavam ainda mais as carências (Fitzpatrick, 1970).

Outra dificuldade era a disputa pelas políticas de ensino, pesquisa e artes vindas de outros órgãos governamentais como o Glavpolitput (Departamento Central de Política do Comissariado de Comunicações), que tinha 10% dos recursos; o Vesenkha (Conselho Supremo da Economia Nacional), que detinha 9% dos recursos; e o VTSIK (Comitê Central Executivo Pan-Russo do Congresso dos Soviets), que era o principal órgão político do governo soviético. Durante toda a década de 1920, o poderio e controle da educação foi passando do Narkompros para outras instituições, determinando o controle do Partido sobre o Estado em matéria de educação. Além disso, houve mudanças no foco das políticas educacional e artística. Enquanto Lunatcharsky era tolerante, o partido exigia mais e mais controle.

O desgastante enfrentamento entre o comissário e o partido não produziu uma paralisia no funcionamento do Narkompros, que buscava cada vez mais ampliar e melhorar o acesso ao ensino e às artes da população soviética sem perder o caráter humanístico e formacional que a educação formal precisa ter. Mas as dificuldades materiais, a falta de pessoal qualificado e a política geral do estado minavam essa aspiração do comissariado (Davis, sd). A prática de cobrança de mensalidades – por pouco tempo – foi instituída, em 1922, para que pudesse haver recursos para a ampliação de vagas e melhoria na infraestrutura educacional como um todo (Fitzpatrick, 1970).

As modificações ocorridas após 1921, que tiveram consequências muito importantes no desdobramento do rumo das Artes na Rússia nos anos posteriores à Guerra Civil, em que o Narkompros se tornou mais racionalizado, pesaram muito para a organização das artes na Rússia soviética. O mais importante foi à ampliação da força do Glavpolitprosvet (Administração ou Colegiado Central para a Educação Política), sob a direção de Nadejda Krupskaya, que se tornou o responsável pela organização e controle das Ciências, da Cultura e das Artes em geral, “obteve o direito de vetar por razões políticas todas as produções nos domínios artísticos e científicos” (Le Narkompros, 2002, tradução nossa). Mas houve uma resistência por parte dos próprios artistas para a formação dos departamentos artísticos dentro do Glavpolitprosvet, levando ao surgimento da seção IZO não somente nessa área do Narkompros, como também na Glavprofobr, que respondia tanto pelo ensino técnico e profissionalizante, como também por parte do ensino superior<sup>34</sup>. A duplicação de organismos, e a presença maciça de artistas de maior porte e reconhecimento na IZO da Glavprofobr<sup>35</sup>, mantiveram as artes, seu ensino e difusão mais ligados ao desenvolvimento artístico, estético e cultural do que estritamente político (Fitzpatrick, 1970).

O Narkompros também tinha sob sua guarda o *Proletkul't*, a organização criada em 1917, sob a inspiração de Aleksandr Bogdanov para promover uma nova cultura e arte proletária. As dificuldades de aceitação de um organismo não vinculado ao partido ou ao estado e a desconfiança sobre a ideologia professada por sua liderança foram fatores para que o governo tomasse conta e esvaziasse o *Proletkul't*. Muitos dos professores e artistas tanto do VKhUTEMAS quanto de outras

---

<sup>34</sup> O Glavprofobr tinha um departamento de educação artístico-industrial já em 1918, chamado de Subseção Relativa as Artes Aplicadas (Podotdel Khudojestvennoi Promyshlennosti) sob a direção inicial de Ol'ga Rozanova, o que indicava a responsabilidade dessa área no controle das escolas de ensino artístico, como o VKhUTEMAS (Lodder, 1983).

<sup>35</sup> No Departamento de Artes Plásticas (IZO) do Glavprofobr continuou o pintor David Shterenberg, o que manteve a continuidade administrativa das artes na Rússia sob o modelo adotado inicialmente por Lunatcharsky em 1918, de não controlar politicamente o desenvolvimento artístico na Rússia após a revolução.

instituições participaram ou foram membros atuantes na organização. A vinculação deste ao estado acabou por reduzi-lo a mero órgão estatal, o que retirou-lhe toda a força e o vigor. Das oficinas e laboratórios, saíram novidades e importantes debates sobre a arte soviética, principalmente entre os anos de 1917-1922, em que os tradicionalistas e os iconoclastas se enfrentavam pela criação de uma nova arte operária (Mele, 1989; Mally, 1989)<sup>36</sup>. Após 1924, os organismos artísticos mais vanguardistas começaram a ser reduzidos ou a perderem sua representatividade e força. Em Moscou, tanto o *Proletkul't* quanto o INKhUK, que eram motores das discussões artísticas, deixaram de existir. O INKhUK foi fechado enquanto o *Proletkul't* agonizava sem verbas. Essa prática era uma forma de ampliar a força de outras organizações, ligadas a modelos mais aceitos pelo Estado.

A transformação do ensino superior, da cultura e das artes em política de massa, ou seja, a ampliação destes para todos grupos e classes, não trouxe de imediato um aumento significativo de pessoas ocupadas nessas áreas. O exemplo das *Rabfak* (*Rabochii Fakul'tet* – faculdades operárias) é demonstrativo dessas dificuldades iniciais. Em 2 de agosto de 1918, um decreto abriu as portas do ensino superior a todos, porém havia uma dificuldade a ser resolvida: as pessoas não tinham formação suficiente para cursarem uma universidade e não estavam preparadas para enfrentar o corpo docente e discente tradicional, o que gerou muitos traumas no começo. A solução veio na forma de uma faculdade voltada para a capacitação geral e aprendizado técnico.

---

<sup>36</sup> O *Proletkul't* tem uma história muito complexa e sua existência foi ponto de muitos debates, discussões e acusações por parte da liderança bolchevique, muitas delas participantes ou simpatizantes do movimento. Em 1920, o *Proletkul't* tinha cerca de quatrocentos mil filiados, um número expressivo na época, e sua força acabava por colocar em cheque muito do que Lênin tinha de ideias para o campo cultural. Além disso, Lênin era um ferrenho opositor das ideias de Bogdanov, o que o levou a cercear as atividades do *Proletkul't* já em 1920, através de um decreto bastante direto contra a liberdade de existência da organização fora do controle do estado (Lênin, 1978). Acerca das ideias e das disputas internas e externas do *Proletkul't* consultar – Ferro, Marc; Fitzpatrick, Sheila. *Culture et Révolution*. Paris: EHESS, 1989 – com textos contendo um panorama do significado do *Proletkul't* para a cultura soviética do período.

A primeira *rabfak* foi aberta em fevereiro de 1919, através do Narkompros, porém o decreto do Sovnarkom de ratificação de funcionamento das *Rabfak* é de 17 de setembro de 1920, propondo cursos que incluíam Contabilidade, Física, Geografia Econômica e Direito Comercial, nas quais os jovens a partir de 16 anos poderiam se inscrever e receberiam do estado uma bolsa de estudos para se financiarem durante suas etapas. Essa política foi positiva, pois no início da década de 1930, nas mais de mil *rabfaks*, havia cerca de 350.000 estudantes (Fitzpatrick, 1970; Khan-Magomedov, 1990)<sup>37</sup>, o que transformou o perfil dos estudantes universitários, levando cada vez mais operários e camponeses (e seus filhos) para cursos superiores e, ao mesmo tempo, forçava os professores a serem cada vez mais tolerantes e a aceitarem o poder soviético. Porém, acabou criando também uma cultura de enfrentamento entre os estudantes e o corpo docente, muitas vezes gerando mudanças negativas e troca de professores competentes por outros, mais próximos da ideologia dos estudantes.

Além da confusa organização do Narkompros, em que diversos colegiados se debatiam para serem os organizadores da educação e das políticas culturais do Estado soviético, havia ainda a competição entre diversos outros órgãos estatais que gerenciavam seus próprios departamentos de educação e cultura (como o exército) fora da órbita do comissariado. Tudo isso, mais a escassez de recursos e as suspeitas sobre o próprio Lunatcharsky, não foram suficientes para paralisarem o ensino (básico, técnico e superior) e o desenvolvimento das artes no período. Mesmo com censura e um ambiente cada vez mais fechado, foi possível manter uma estrutura aberta e forte o suficiente para inovações e desenvolvimento de novas ideias. A organização das artes visuais em Moscou é um exemplo disso, com o INKhUK, o VKhUTEMAS e o

---

<sup>37</sup> Na área do ensino artístico, tanto em Moscou quanto em outras cidades foi preciso criar *Rabfaks*. Em relação ao VKhUTEMAS foi fundada uma *rabfak* para ser uma pré-preparação ao Curso Básico (Seção Preparatória) ministrado no primeiro ano da escola. As dificuldades de acompanhamento escolar também eram vistas na área de Artes, principalmente devido aos conhecimentos básicos e qualificações técnicas que deveriam acompanhar um aluno dessa área (Lodder, 1983).

GAKhN; organismos que foram importantes meios para o desenvolvimento das ideias das vanguardas e das práticas modernistas em geral.

As lutas políticas-institucionais que ocorreram durante os anos de 1924-1929, em que Stalin e seus aliados foram impondo um modelo de socialismo e administração estatal próprio é também uma fase de ampliação e reforço dos grupos artísticos de pintura ligados ao chamado “Realismo Heróico” e figurativistas em geral. O Narkompros acompanhou essas mudanças ao dar mais ênfase a AkhRR e a RAPP, entidades que buscavam promover uma arte mais ao gosto do Partido, levando Lunatcharsky a defender essa modalidade artística (Lounatcharski, 2002, 1975; Fitzpatrick, 1971).

As disputas, principalmente no campo da literatura, passaram de artísticas para políticas. Os realistas atacavam os “trotskistas”, “zinovievistas” e “bukharinistas” como se os modelos artísticos defendidos por escritores, jornalistas ou mesmo pintores e arquitetos estivessem ligados a facções ou tendências políticas (Fitzpatrick, 1971).

A partir de 1928, uma Administração Central para as Artes passou a ser colocada em prática, era o Glaviskusstvo. Essa administração era para agregar todas as áreas separadas dentro do Narkompros, mas principalmente a área de teatro. Os departamentos do Narkompros eram Glavpolitprosvet, Glavnauka, Glavprofobr, Administração Circence, Administração de Teatros Estatais e Glavrepertkom (Fitzpatrick, 1971). Quase todos os diretores nomeados eram ligados aos grupos realistas e proletários (RAPP, AKhRR, RAPM). Na prática, somente a área de teatro foi funcional. As disputas pelo controle dos teatros e das peças encenadas eram uma das principais políticas de enfrentamento dos “artistas proletários” com os “esquerdistas e burgueses” (Fitzpatrick, 1971).

Na área das artes plásticas e visuais, os acontecimentos em Leningrado mostravam que estava havendo uma redução e que novos ventos traziam muitos problemas para os artistas esquerdistas<sup>38</sup> (Ko-

---

<sup>38</sup> Kovtun (1996) pontua que, em Leningrado, o fechamento do Ginkhuk e a perseguição a Malevich eram parte de uma nova configuração das artes na cidade e no país.

vtun, 1996). Os “artistas proletários” passaram a atacar os seus desafetos em termos de luta de classes (Guerra de classes) como uma forma de oposição e ao mesmo tempo de correção política<sup>39</sup> (Fitzpatrick, 1971). As associações proletárias conseguiram ao fim derrotar a política do Narkompros de liberdade artística e de não partidarização das artes. Os artistas vanguardistas começaram a ser suspensos ou a perderem seu *status* dentro da nova configuração. Alguns passaram a ser perseguidos e o resultado foi a troca dos vanguardistas pelos “proletários”<sup>40</sup>. Só faltava remover o obstáculo final, o próprio Anatoly Lunatcharsky, o que foi feito no início de 1929.

Irina Lunatcharskaia, filha de Lunatcharsky, ao descrever a demissão de seu pai, coloca em primeiro lugar as disputas em relação ao modelo de ensino e as visões de formação educacional que tinha o comissário. A querela que levou Lunatcharsky à demissão foi motivada pela passagem das escolas de ensino técnico do Narkompros para o Vesenkha, de um ensino com colorações humanísticas, para um ensino técnico direto e preciso. O curioso de tudo é que o principal opositor a Lunatcharsky foi Aleksei Gastev<sup>41</sup>, diretor do TsIT, e um dos principais

---

Essas mudanças, que datam de 1926, estavam em plena disputa na capital, em Moscou, onde os esquerdistas tinham ainda muita força.

<sup>39</sup> O processo “*Shakhtinskoe Delo*”, em 1928, em que engenheiros e técnicos que trabalhavam na região do Donbass (carvão) foram acusados e julgados como sabotadores e contrarrevolucionários mostrou que os chamados “especialistas burgueses” não eram mais bem-vindos na administração soviética. O Narkompros tinha uma grande quantidade desses especialistas passou também a ser alvo de ataques por parte dos “comunistas proletários”, que buscavam tomar o lugar dos especialistas burgueses (Fitzpatrick, 1971).

<sup>40</sup> As perseguições acabaram durante os processos de Moscou por levar grandes nomes das artes russas/soviéticas para as prisões, *gulags* e a morte. Outros perderam o direito de trabalhar e acabaram por morrer na miséria ou de fome.

<sup>41</sup> Aleksei Gastev (1882-1938) foi militante político, operário e poeta futurista. Em 1921 funda o TsIT (Instituto Central do Trabalho) para implementar o mais rigoroso taylorismo na indústria soviética. Suas ideias se estendiam para criar um taylorismo social (os engenheiros sociais) capaz de ser aplicado a toda a sociedade. Foi chamado também de “*Ovidio dos engenheiros, mineiros e metalúrgicos*” por Nikolai Aseev. Sua participação no Construtivismo e na LEF também foi importante.

entusiastas do *taylorismo* na Rússia<sup>42</sup>. Gastev também era considerado um poeta e vindo da vanguarda futurista e construtivista. O debate entre os dois acabou selando o destino do comissário, que se recusou a aceitar tal situação. Gastev, muito crítico da cultura humanística, cita que “a razão fundamental para esse confronto são as visões divergentes do conteúdo da Cultura. O TsIT neste campo de batalha significa a nova, a cultura técnica enfrentando uma batalha contra o nosso historicamente concebido sonho humanista” (Gastev, 1929 apud Lunatcharskaia, 1992, p. 326, tradução nossa).

Além de Gastev, outros acontecimentos, mais ligados à reorganização do estado, do partido e de suas lideranças estavam ocorrendo na União Soviética, e Lunatcharsky não era mais bem-visto dentro do alto escalão do partido, do qual ele era um dos mais antigos militantes, mas sem poderes em instâncias de decisão partidárias (Lunatcharskaia, 1992; Fitzpatrick, 1970). Sem apoio, tanto no partido quanto no estado, Lunatcharsky pede demissão em 1929, no dia 4 de julho, junto a o seu *Collegium* (direção do Narkompros), o que foi imediatamente aceito (Lunatcharskaia, 1992).

Mas, mesmo antes da demissão, a reorganização do ensino técnico e superior na União Soviética começou a ser elaborada fora do âmbito do Narkompros, evitando o debate com os especialistas da área. O Comitê Central, através do seu plenário, aprovou um texto, em julho de 1928, modificando a formação dos chamados especialistas para um modelo mais técnico e sob a direção de professores mais ligados ao partido do que à educação<sup>43</sup>. Essa mudança não acarretou salto quali-

---

<sup>42</sup> NOT (*Nauchnaya Organizatsiia Truda*) que significa Organização Científica do Trabalho, baseada nos estudos de F. W. Taylor, era uma das principais bandeiras dos vanguardistas, que a viam como elemento organizador positivo do cotidiano, não somente das fábricas. A NOT para os artistas tinha uma função mais estética, mas não deixava de ser um elemento de transformação do mundo, tanto material quanto intelectual.

<sup>43</sup> Irina Lunatcharskaya deixa claro que o documento aprovado leva ao empobrecimento do sistema de ensino, não sendo capaz de formar técnicos de qualidade e competência. Os principais pontos são: a) cursos mais curtos (três ou quatro anos); b) influência das instâncias econômicas (partido, sindicatos, Komsomol) nas deliberações



tativo na formação de especialistas (principalmente engenheiros), pelo contrário, demonstrou que a falta de formação humanística comprometeria a qualidade do futuro profissional (Lunatcharskaia, 1992). O modelo defendido por Gastev, embora próximo, era mais intransigente, pois se apoiava na ideia de um “novo homem socialista”, diferente do modelo de especialista técnico. Na prática, acabou ajudando a retirar Lunatcharsky do Narkompros e ao mesmo tempo fortalecer os grupos contrários às ideias de Gastev e dos vanguardistas soviéticos.

Para escolas de arte, instituições do ensino superior técnico, estas mudanças ampliaram e aprofundaram as divisões internas dentro de cada instituto. No caso do VKhUTEIN, abria caminho para divisão dos setores técnicos e industriais, das áreas mais próximas das belas-artes. A pintura e a escultura acabaram se separando mesmo, e os outros setores foram pulverizados em outras instituições.

O debate entre tecnicistas e humanistas (tanto nas artes, como na cultura e na educação em geral) foi resolvido através de resoluções e ordens vindas diretamente do partido. A partir de 1929, o quadro de modificações na política e da reorganização do estado levou o Narkompros a se tornar mais e mais próximo da política imposta pela ala sob o comando de Stálin. As organizações artísticas foram sendo cada vez mais controladas, até o decreto de 1932, que elimina de vez a multiplicidade de vozes e de ideias. O Comissariado se torna, enfim, um ministério da educação e assim continuará durante a década de 1930.

---

educacionais dentro das instituições de ensino técnico e superior; c) nomeação de planejadores (economistas) comunistas para cargos de direção nas escolas técnicas; d) redução da carga de estudos nas áreas de Ciências Sociais e Humanísticas; e) O Narkompros se tornaria um órgão de direção programático-metodológico e de supervisão do sistema, não tendo capacidade de intervenção ou modificação no ensino ministrado ou nas escolas técnicas. Segundo a autora, oito escolas de formação de especialistas e técnicos foram retiradas do controle do Narkompros (Lunatcharskaia, 1992).



Vladimir Evgrafovitch Tatlin  
(1885-1953)

pintor, artista gráfico, cenógrafo (teatro), designer, artista-construtor  
Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Cerâmica

## ***INKhUK: pesquisa e debate sobre arte em Moscou (1920-1924)***

O Instituto de Cultura Artística de Moscou (INKhUK – *Institut Khujestvennoi Kul'tury*), fundado em 1920, foi um pólo fundamental para o debate e a criação do Construtivismo soviético, de suas reuniões e debates saíram textos fundamentais para a vanguarda russa, além de ações e políticas gerais para as artes e o ensino artístico em Moscou, ou seja, para o VKhUTEMAS (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1987)<sup>44</sup>.

Esse primeiro momento do INKhUK remete as discussões iniciadas ainda no início de 1919, em Moscou, através da Sinskul'ptarkh (Comissão para a Resolução de Questões Concernentes a Síntese da Escultura e Arquitetura), vinculada a subfseção de escultura da Izo. Ao agrupar escultores e arquitetos vanguardistas, a comissão buscava criar um meio de sintetizar todas as artes espaciais (pintura, escultura e arquitetura), especialmente a arquitetura e a escultura. Ao receber a adesão de dois pintores (Rodchenko e Shevchenko) a comissão muda de nome para Jivskul'ptarkh (Comissão para a Síntese da Pintura, Escultura e Arquitetura) (Khan-Magomedov, 1987)<sup>45</sup>.

Os debates nessas comissões levarão ao um meio termo entre o cubo-futurismo de muitos, vindo do momento pré-revolucionário, ao construtivismo que será construído teoreticamente entre fins de 1920 e início de 1921. A comissão é dissolvida em 1920 e muitos de seus membros vão para o INKhUK. Essas duas comissões serão importantes

---

<sup>44</sup> C. Lodder coloca em seu texto que não tinha sido possível a ela ter acesso a toda a documentação sobre o INKhUK, o que torna a descrição do instituto um pouco falha. Mesmo em outros textos, de outros autores, essa problemática continua, há muitos fatos, descrições ou ideias discrepantes. Neste subcapítulo optou-se por amalgamar as descrições conflitantes, já que elas não colocam em risco a panorâmica geral do Instituto.

<sup>45</sup> Através destas duas comissões, muitas das ideias de transformação do ambiente e do uso do espaço de forma não tradicional serão discutidas e levarão as duas principais correntes da arquitetura soviética, o racionalismo e o construtivismo (Khan-Magomedov, 1987).

para auxiliar no desenvolvimento de novas ideias e metodologias em ação nos SVOMAS, uma tarefa importante dentro do desenvolvimento da nova arte russa revolucionária (Khan-Magomedov, 1987).

O nascimento do INKhUK se deveu a iniciativa da IZO em criar uma instância de debate sobre as ideias de Kandinsky sobre “cultura artística”, “arte sintética monumental ou total” e estudo das técnicas e dos materiais na arte moderna (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1987)<sup>46</sup>. O texto de Kandinsky sobre a formação deste espaço de debate é muito específico. Diz ele:

O objetivo da pesquisa do Instituto é encontrar uma disciplina a partir da qual os elementos básicos das artes individuais, assim como da arte em geral, serão analisados. Esse objetivo será realizado em nível analítico e sintético.

Isso engloba três tipos de tarefas:

1. Uma teoria das artes individuais
2. Uma teoria das inter-relações das artes individuais.
3. Uma teoria da arte monumental ou da arte integral.<sup>47</sup>

As questões de síntese das artes, que em Kandinsky se transforma em uma *Gesamtkunstwerke* (Obra de Arte Total ou Integral) psicológica e subjetiva, são um meio de buscar a superação do momento pictórico, escultórico e arquitetônico que os vanguardistas estão ansiosos por ultrapassar. As esculturas futuristas em homenagem a Marx ou Bakunin mostram esse desejo<sup>48</sup>. Novamente no texto de fundação do INKhUK sobressai este desejo de que

Poderia parecer que uma época tem seus próprios objetivos: e por isso seus próprios métodos de resolvê-los. Por-

---

<sup>46</sup> O INKhUK em Petrogrado teve um funcionamento diferenciado do seu congênere em Moscou, e não será tratado aqui, pois não teve impacto relevante no desenvolvimento do VKhUTEMAS.

<sup>47</sup> Conforme o Programa para o Instituto de Cultura Artística.

<sup>48</sup> Korolev, o escultor responsável pelas comissões também foi o criador dos bustos em homenagem a Marx e Bakunin em Moscou, o que provocou a ira de Lênin e dos anarquistas moscovitas.

tanto, a análise destes métodos pode revelar seu princípio operante, sua lei. É muito fácil e muito perigoso aceitar esta lei como eterna. Mas o homem não para diante do incompreensível: uma força desmedida o atrai para o eterno. O Instituto tentará encontrar o eterno no transitório. Quanto mais intensamente examinar estas tarefas, mais valiosas serão as descobertas no caminho (talvez) utópico em direção à solução última.<sup>49</sup>

A lista de membros do instituto inclui a maior parte da vanguarda em Moscou, com pintores, escultores, arquitetos, musicistas, teóricos, historiadores e sociólogos da Arte<sup>50</sup>. A multiplicidade de participantes acabou por criar as bases das mudanças posteriores, além de promover um colegiado bastante diversificado. O primeiro presidente foi Vassily Kandinsky, até os primeiros meses de 1921, sucedido por Aleksandr Rodchenko, depois Osip Brik, Boris Arvatov e Osip Brik novamente, até o fechamento do instituto e a transferência de seus quadros para o GAKhN (Khan-Magomedov, 1987).

Os primeiros meses de atividades do INKhUK foram bastante ecléticos, já que, seguindo as ideias de síntese das artes, foram apresentados trabalhos e discussões em pintura, escultura, literatura, música, etnografia (arte negra, arte dos lubok, danças e músicas tradicionais, arte infantil) e teoria da Arte (Lodder, 1983). Para kandinsky essa era uma busca válida já que

nesta seção a pesquisa será realizada por representantes de todas as artes e de todas as disciplinas adjacentes: por pintores, escultores, arquitetos, musicistas (especialmente

---

<sup>49</sup> Conforme o Programa para o Instituto de Cultura Artística.

<sup>50</sup> Como listagem podemos citar: Vassily Kandinsky, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Aleksei Gan, Boris Korolev, Georgii Stenberg, Vladimir Stenberg, El Lissitzky, Natan Al'tman, Boris Arvatov, Aleksei Babichev, Osip Brik, Aleksandra Ekster, Moisei Ginzburg, Karl Ioganson, Ivan Kliun, Gustav Klutcis, Boris Kuchner, Nikolai Ladvovskiy, Vladimir Krinsky, Anton Lavinsky, Konstantin Medunetsky, Liubov' Popova, Aleksandr Drevin, Nadejda Udal'tsova, Aleksandr Vesnin, Vladimir Krinsky, Konstantin Melnikov, Nikolai Tarabukin, entre outros. O número de vanguardistas construtivistas e produtivistas constante na lista, indica a predominância desse modo de pensar a arte e sua atuação social (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1987).

compositores), poetas, dramaturgos, profissionais do teatro (especialmente diretores e pessoas ligadas ao balé), do circo (especialmente os palhaços), de variedades (especialmente comediantes), etc.<sup>51</sup>

As ideias de um instituto que buscasse a compreensão psicológica da arte, se tornava dia-a-dia mais complicado; a pintura e a escultura mesmo não objetuais, ou seja abstratas, estavam se tornando pouco aceitas dentro de ambiente cada vez mais próximo do maquinismo e da produção industrial. Mesmo assim Kandinsky pensava que

No sentido estrito da palavra, a arte monumental deriva dos meios unificados de expressão das três artes: <sup>52</sup>pintura, escultura e arquitetura. O século XIX destruiu completamente o espírito de colaboração entre estas três artes: todas as tradições criadas durante os anos foram totalmente aniquiladas e, aparentemente foram para sempre esquecidas. Tudo o que restou foi um memento inanimado.

A linha de divisão entre os defensores de uma arte social e aplicada a vida (construtivistas) e o resto do instituto se transformou em uma luta por um modelo viável de Arte moderna russa, que teve amplo reflexo na construção didático-pedagógica do VKhUTEMAS (Adaskina, 1992; Lodder, 1983). Mesmo após a criação do “Grupo Geral de Trabalho de Análise Objetiva” (já sob o domínio dos construtivistas)<sup>53</sup>, ainda havia alguns artistas não construtivistas no INKhUK que buscavam manter as linhas gerais do projeto de Kandinsky. A ruptura do pintor com o instituto, levou-o a partir da Rússia, em 1921 em direção a Alemanha, e ao ensino na Bauhaus, na qual ele colocou em prática parte das suas ideias não aproveitadas no INKhUK. Na Rússia, A Academia Estatal de Ciências Artísticas (GAKhN – *Gosudarstvennaya Akademiya Khudozhestvennykh Nauk*), fundada em 1921, utilizou o programa de Kandinsky

---

<sup>51</sup> Conforme o Programa para o Instituto de Cultura Artística.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> O grupo tinha a preocupação de fazer análises mais materialistas e objetivas da Arte e da estética artística. Constituído em fins de 1920, seus membros eram basicamente Rodchenko, Stepanova, Gan e Babichev.

para implementar seus estudos de Estética e Arte (Filosofia, Psicologia, Sociologia e História)<sup>54</sup>.

A partir de meados de 1921, o instituto se torna basicamente uma extensão dos estudos construtivistas, tendo como discussão principal a diferença entre composição x construção, objetos estéticos x objetos cotidianos (utilitários), obra de arte bidimensional x obras tridimensionais (objetos reais). Esse debate era importante para colocar como meio principal do artista, tanto o material quanto a técnica a ser utilizada, além da leitura formal do processo estético-artístico (ênfase no material, na cor, na forma, na textura etc.). Durante esta fase, o presidente do INKhUK era O. Brik, tendo Babichev, Ladovsky e Tarabukin como auxiliares<sup>55</sup>. Os artistas que não concordavam com essa linha de pesquisa ou de metodologia da arte acabaram saindo do INKhUK, deixando a discussão basicamente entre os membros artistas x membros teóricos (Lodder, 1983). Stepanova, em uma intervenção durante o ano de 1921, formula precisamente as ideias em discussão. Diz, ela, que

somente construções demandam a redução de ambos, o excesso de materiais e o excesso de elementos, na composição é justamente o oposto – tudo é baseado precisamente no excessivo... grande excesso de materiais e elementos a composição tem [...] nós estamos seguindo a linha de redução do excessivo... e isto claramente leva a construção (Lodder, 1983, p. 88, tradução nossa).

A partir de janeiro de 1922, o instituto se torna um afiliado do GAKhN, tendo como principal aporte a pesquisa sobre a criação de objetos utilitários<sup>56</sup> (Lodder, 1983). A partir desse momento, a radicalização do INKhUK se torna cada vez maior, já que o produtivismo começa a

---

<sup>54</sup> Fundado em outubro de 1921, o GAKhN teve seu nome modificado em 1925 para Academia Russa de Ciências Artísticas (RAKhN – *Rossiiskaya Akademiya Khudozhestvennykh Nauk*), funcionando até 1930, quando é novamente reestruturada.

<sup>55</sup> Todos os membros do colegiado não eram pintores, e Brik era escritor, amigo de Maiakovsky e membro ativo da LEF (Frente de Esquerda das Artes).

<sup>56</sup> O INKhUK se torna um organismo informal de debate, deixando de ter papel na formulação acadêmica dos conceitos estéticos e artísticos, deixados para o GAKhN.

tomar forma nas discussões entre os teóricos do instituto, principalmente entre Brik, Arvatov e Tarabukin. Outros espaços de debate, como o VKhUTEMAS e o próprio Narkompros acabavam por levar suas disputas para dentro do INKhUK em Moscou. Até mesmo os estudantes de Arquitetura do VKhUTEMAS montaram um grupo de discussão, junto aos seus professores no instituto (Khan-Magomedov, 1987).

Em um texto apresentado em 1922, os irmãos Stenberg e Medunetskii propõe uma maneira de conceber o construtivismo, em seu formato mais moderado, mais artístico:

*Construtivismo como economia* – espaço  
*utilidade* – a lógica da vida cotidiana  
*expediente* – o uso dos materiais industriais contemporâneos sem interrupções de seus conteúdos na formação da construção  
*ritmo* – os elementos de engenharia na construção são simultaneamente e inicialmente organizados através de seus ritmos  
a mudança básica das propriedades internas e externas do material de construção através dos princípios básicos do Construtivismo, i.e., as propriedades internas são o material industrial e o espaço; os elementos externos são o volume, o plano, a cor, a luz e a *faktura*<sup>57</sup> (Lodder, 1983, p. 97, tradução nossa).

Nesta etapa, os princípios construtivistas passam a sofrer um ataque cada vez maior dos representantes da arte produtivista, voltada para a completa inserção da arte na produção e na vida cotidiana, sem ter mais algum diferencial próprio ou estético. Os principais proponentes serão teóricos, como Arvatov, Kushner, Tarabukin, Brik e Gan. A arte, ao organizar a vida, deixa de existir propriamente e passa a ser uma vida mais rica e ampliada<sup>58</sup> (Lodder, 1983).

Ao fazer um relatório mais completo de suas atividades, em 1923,

---

<sup>57</sup> A palavra *faktura*, em russo, possui um significado mais amplo do que o término em francês. Para os Construtivistas ela tem um significado mais próximo de textura, porém com um conteúdo mais rico em implicações materiais e ideológicas (Nakov, 1977).

<sup>58</sup> As ideias e debates sobre o Produtivismo serão tratados próximo subcapítulo.



o Instituto relata as seguintes ações, participações e produção textual:

- a) estabelecimento de ligações com o VKhUTEMAS;
- b) suporte e apoio as atividades de produção teatral (Popova, Vesnin, Al'tman, Stepanova);
- c) seminários e produção de textos para mostrar as ideias desenvolvidas no INKhUK, principalmente por Brik, Arvatov, Kushner e Tarabukin;
- d) montagem de exposições de membros do instituto, como a do Kafe Poetov (irmãos Stenberg e Medunetskii) em 1922, a terceira exposição do OBMOKhU (*Obshchestvo Molodykh Khudojnikov – Sociedade de Jovens Artistas*, fundada em 1919 no SVOMAS) em 1921 e, ainda em 1921, o “5x5=25” (Rodchenko, Stepanova, Popova, Exter e Vesnin);
- e) ligações com outros organismos governamentais através da participação de seus membros em atividades destas estruturas;
- f) ligações com o *Proletkul't*, levando este a ter uma base cada vez mais produtivista em suas metodologias;
- g) a produção de artigos e textos descritos a seguir.

Tabela 2 – Produção de textos no INKhUK (1921-1924)

Data	Autor	Título
20/08/1921	Tarabukin	O Último Quadro Foi Pintado
23/09/1921	Lissitzky	“PROUNs”
12/10/1921	Brik	Tarefas Artísticas e Políticas do INKhUK
17/11/1921	Il'in	As Políticas da RFSSR no Campo da Arte
08/12/1921	Kemeny	As Últimas Tendências na Arte Moderna Alemã e Russa
22/12/1921	Stepanova	Sobre o Construtivismo
22/12/1921	Brik	O Programa e as Táticas do INKhUK
26/12/1921	Kemeny	Sobre o Trabalho Construtivo do OBMOKhU
Dez./1921	Malevich	A Primeira Tarefa

22/02/1922	Toporkov	Sobre o Método Dialético e Analítico em Arte
09/03/1922	Kushner	A Produção da Cultura
16/03/1922	Kushner	A Produção da Cultura (Parte 2)
23/03/1922	Borisov	Uma Análise do Conhecimento em Objeto de Arte
30/03/1922	Kushner	O Papel do Engenheiro na Produção
06/04/1922	Kushner	O Artista na Produção
13/04/1922	Brik	O que o Artista Está Fazendo Hoje
27/04/1922	Popova	“O Cornudo Magnânimo” (teatro, montagem de cenário)
04/05/1922	Vesnín	“Phèdre” (teatro, montagem de cenário)
11/05/1922	Al’tman	“Uriel’ Akosta” (teatro, montagem de cenário)
Out./1922	Arvatov	A Arte a partir do Ponto de Vista Organizacional
s.d.	Lavinskii	Sobre o Neo-Engenheirismo (teatro, montagem de cenário)
s.d.	Borisov	Os Ritmos do Espaço
s.d.	Krinsky	Os Caminhos da Arquitetura
-----	Arvatov	A Estética da Arte de Cavalete
-----	Arvatov	Utopia Concretizada
-----	Rodchenko	A Linha
-----	Rodchenko	Problemas Artísticos
-----	Popova	Sobre o Novo Método em Nossas Escolas de Arte

Fonte: Lodder (1983, p. 93-94, tradução nossa).

Em toda essa produção pode-se acrescentar alguns textos menores de vários outros artistas. Além disso, os debates e as reuniões no instituto fornecem outra quantidade de textos e atas sobre as ideias e as posições dos artistas sobre as problemáticas discutidas (Lodder, 1983).

A influência do INKhUK dentro das artes soviéticas foi imensa, principalmente nos anos de 1920 até 1932. A maior parte dos textos

teóricos produzidos por construtivistas e produtivistas foram originados em debates e exposições dentro da instituição. Muito do que foi aplicado no VKhUTEMAS surgiu também das reuniões no INKhUK. A gama de participantes dava ao instituto condições de ousar e postular ideias novas sempre. As dificuldades e incompreensões foram muito visíveis, desde a saída de kandinsky e dos artistas menos radicais até as declarações de morte a arte e aos objetos estéticos, tão comum no instituto a partir de 1922. Mesmo os artistas mais moderados, não o eram na Europa ocidental, Kandinsky revolucionou a pintura ao propor a abstração nas telas, em 1910-1911, na Alemanha. Outros, como Udal'tsova, eram pintores abstracionistas ou suprematistas desde antes da Revolução.

As novas tendências, que foram agrupadas no Construtivismo, ajudaram a montar uma metodologia de pesquisa e atuação nas artes a partir de modelos materiais e formais, buscando em primeiro lugar a análise objetiva e materialista da arte e da sua produção. As leituras mais subjetivantes e psicológicas foram deixadas de lado ou passaram a compor o quadro da crítica mais formal. A curta existência de quatro anos não foi vazia, nem desperdiçada. Algumas as conquistas do INKhUK caminharam para outras instituições, muitos de seus membros continuaram ativos tanto no VKhUTEMAS ou no GAKhN, quanto em outras instituições ou organismos estatais.

O desmantelamento do INKhUK acabou por mostrar os caminhos pelos quais a arte soviética passava a caminhar, sob a tutela cada vez maior do partido e do estado. Os poucos lugares de discussão aberta, se tornavam cada vez mais escassos. Os espaços dentro do GAKhN, uma instituição mais tradicional e acadêmica, não eram tão democráticos ou amplos quanto no INKhUK. A absorção acabou por reduzir um espaço de discussão e descoberta a um mero departamento dentro de uma instituição de pesquisa e produção acadêmica. E mesmo esse espaço foi tolhido ao ser reorganizado através da redução das atividades do GAKhN e o fechamento de sucessor em 1930.

Enfim, o destino do INKhUK, a primeira das instituições fundada pelos vanguardistas a fechar, acabou por ser o destino de quase todos os outros organismos vanguardistas. Em Petrogrado, as portas do Ginkhuk se fecharam em 1926 e, o próprio Narkompros perdeu seu *status* de mecenas das artes em 1929. A situação do fechamento do instituto, ainda em 1924, no auge de seu vigor teórico e prático foram, ao mesmo tempo, um aviso e um destino. As vanguardas não tinham mais seu espaço garantido pelo estado, ao passo que outros grupos puderam ampliar seu raio de ação e força de polêmica, ao se reduzir as instituições vanguardistas (ou fundadas por estes) a coadjuvante dos debates do futuro das artes soviéticas.

O INKhUK, em Moscou, é a síntese de um modelo de atuação dos vanguardistas na administração soviética, sob a guarda de Lunatcharsky. Um espaço para a discussão, para o florescimento de ideias e para a ampliação da própria modernidade russa/soviética. Um lugar para que os mais atuantes artistas e teóricos da Arte pudessem levar adiante suas indagações, pensamentos e aspirações. Uma instituição que buscava na diversidade a unidade da nova arte russa. Novamente é a força da chamada utopia concretizada em atividades intelectuais e práticas artísticas.

## As artes revolucionárias em luta

### *A produção como uma das belas-artes: o Construtivismo e o Produtivismo*

O chamado Construtivismo/Produtivismo é, sem dúvida, a parte mais combativa e utópica das vanguardas soviéticas, um movimento artístico e cultural de grande multiplicidade de sentidos. Para começar,

uma certa confusão reina na definição do “construtivismo”, tendo em vista a extensão que críticos e historiadores da arte – e às vezes artistas – deram a esse termo. As violentas controvérsias que dividiram os vários movimentos que

reivindicaram essa tendência na própria URSS; sua adoção, mais ou menos legítima, no ocidente desde 1922 (quando ocorreu a primeira exposição de arte russa em Berlim); e as dificuldades de acesso aos textos, manifestos e testemunhos de época proibem, nesse momento, qualquer pretensão de dizer a “verdade” sobre o assunto (Albera, 2002, p. 165)<sup>59</sup>.

Essa citação nos remete a duas premissas básicas para se conceitualizar o Construtivismo e mais ainda o Produtivismo. Em primeiro lugar, trata-se de uma vanguarda soviética, ou seja, seu meio histórico de desenvolvimento foi a Rússia Soviética (Albera, 2002; Lodder, 1983; Zalambani, 1999). Sua ampliação de área de atuação em direção a Europa central e ocidental (Alemanha, Holanda, Bélgica, França) se deu em forma de contato e viagens de construtivistas para esses países, principalmente El Lissitzky. Portanto, para essa premissa, o Construtivismo é um modelo de atividade e ideias artísticas associadas a revolução política e a fusão dos “ismos” do pré-guerra em um *corpus* autônomo e artisticamente definido na URSS.

A segunda ideia é pensar o Construtivismo/Produtivismo como um “ismo” plural<sup>60</sup>, em que há no seu interior a combinação de novas técnicas e materiais artísticos geralmente associados a uma construção abstrata (nova estética), a busca de produzir novos objetos artísticos de

---

<sup>59</sup> O texto de F. Albera foi publicado durante o final da URSS, em que os textos, manifestos e testemunhos passaram a ser disponibilizados cada vez mais para todos os interessados. Atualmente já é possível ter uma visão mais abrangente do momento construtivista na URSS, mas ainda é válido o comentário sobre a confusão sobre o significado do termo.

<sup>60</sup> Albera (2002) pontua que “ao que tudo indica, trata-se, desde a origem, de um ‘ismo’ plural: além de proceder, evidentemente, da valorização da construção da obra de arte (por oposição à composição) – que David Burliuk preconiza em 1912 e Olga Rozanova no ano seguinte –, o termo é usado, simultaneamente, entre os arquitetos do Instituto de Cultura Artística (INKhUK), criado por A. Lunatcharski em 1920, e cuja direção havia sido confiada a W. Kandinski, e no ‘Manifesto Realista’, de Naum Gabo. Assim, para alguns, ele toma o ‘lugar da arte não objetiva (as formas ‘puras’)’ e, para outros, o termo substitui o ‘objetivismo’ (o ‘vechtchismo’) oriundo da cultura dos materiais de Tatlin. Essa diferenciação é encontrada até mesmo no interior de um único grupo, já que os irmãos Stenberg e Medunestki, que fazem parte do primeiro grupo de trabalho construtivista, criado oficialmente em março de 1921 (com A. Gan, A. Rodtchenko, V. Stepanova e K. Ioganson), expõem em janeiro de 1922, no Café Poe-

uso cotidiano que tivessem um impacto positivo na transformação social que estava ocorrendo (a fusão do artístico com o político) e dentro da perspectiva mais radicalizada, uma nova teoria social e sociológica, em que a Arte seria absorvida pela vida cotidiana até não haver mais a divisão entre elas (uma nova teoria social da arte). Para os últimos a técnica (engenharia, indústria) seria o patamar aceitável de absorção, uma mistura de estética e produção industrial que teria como síntese um Homem novo com um novo cotidiano (Albera, 2002; Lodder, 1983; Zalambani, 1999).

Como parâmetro inicial de discussão, podemos dizer que

nenhum artista russo do período 1917-1921 [os anos de formação do construtivismo] parece ter ficado de fora dos acontecimentos sociais e políticos; alguns aceitaram tarefas institucionais – como Filonov, Chagall e kandinsky –, outros modificaram sua prática em função da transformação social; Malevitch, que fez cenários de teatro e projetos de salas de conferências, e até mesmo de espaços urbanos, cria almofadas e bolsas; Tatlin desenha roupas e volta-se para a arquitetura; Rozanova, para o têxtil; Exter planeja ruas, cria figurinos; Altman organiza praças públicas; Gabo forma um projeto arquitetônico para uma estação de rádio etc.<sup>61</sup> (Albera, 2002, p. 169).

Para montar uma cronologia do Construtivismo é preciso pensar que, se há uma dificuldade em dizer o que é o movimento, também há o problema de dizer quando ele começou. A fundação do INKhUK é um dos marcos para a discussão do movimento. Surgido em 1920, ele é um condensador das ideias e dos debates em torno da questão. Outro marco a ser deslindado é o problema dos antecessores que es-

---

tov, em Moscou, com o título 'Construtivistas', trabalhos de 'laboratório' ou de 'forma pura', pouco compatíveis com o credo do grupo que preconiza a 'ida para as fábricas'" (p. 167). Essa dificuldade de conceitualizar o construtivismo é recorrente e passa principalmente pela dificuldade em colocar em um só grupo uma heterogeneidade de artistas, posturas e grupos durante os anos de 1920 a 1930.

<sup>61</sup> Vários dos artistas citados terão importância na formação dos SVOMAS e depois do VKhUTEMAS, com exceção de Filonov, Chagal e Altman.

tão na base destas ideias. Podemos elencar o cubo-futurismo russo e o *Proletkul't* como marcos iniciais. O momento e a base das ideias deram ao Construtivismo uma força inicial muito grande, estando seus principais nomes dominando não só o INKhUK, como o VKhUTEMAS e o próprio Narkompros, em alguns departamentos (Lodder, 1983).

O surgimento da Sociedade de Jovens Artistas (OBMOKhU – *Obshchestvo Molodykh Khudojnikov*), em 1919, a partir de estudantes dos SVOMAS – entre eles Medunetskii e os irmãos Stenberg –, mostrava uma tendência a ser seguida nos anos posteriores de não interesse pela arte de cavalete, mas da execução de “tarefas de produção do ponto de vista do novo consumidor em arte” (Lodder, 1983, p. 67, tradução nossa). A base da arte produzida pelos “jovens artistas” era do uso de materiais como madeira, ferro, vidro para a composição de estruturas compositivas espaciais, ou de pinturas abstratas ou de contraste de cores ou tonalidades (Lodder, 1983)<sup>62</sup>.

Na mesma época, Tatlin concebia e começava a trabalhar na “Torre da Terceira Internacional”, um projeto de edifício contendo tanto aparatos tecnológicos quanto inovações artísticas e arquiteturais que são novidades ainda nos dias de hoje. Muitos arquitetos colocavam que a torre era uma intervenção escultórica e pictórica, mais do que arquitetônica. O projeto de Tatlin revelava a disposição dos artistas em influenciar todos os domínios sociais e buscar novas relações entre os objetos e as pessoas no cotidiano, de estimular os artistas e a sociedade (Lodder, 1983), “os resultados disto são modelos que estimula a todos nós a inventar novidades no nosso trabalho de criar um novo mundo, e também chamar os produtores para exercer o controle sobre as formas encontradas no nosso novo cotidiano” (Tatlin apud Bowlt, 1976, p. 207, tradução nossa).

---

<sup>62</sup> Entre 1918 e 1921 foram pintados quadros que buscavam o limite da representação da cor e do espaço em um quadro, como o “Quadrado Branco sobre Fundo Branco” de Malevitch ou o “Quadrado Negro sobre Fundo Negro” de Rodchenko. Além disso, Rodchenko pintou telas monocromáticas que Tarabukin assinalou como sendo o “último quadro pintado”.



Aleksandr Mikhailovitch Rodchenko

(1891-1956)

pintor, artista gráfico, designer, fotógrafo, cenógrafo (teatro e cinema),  
arquiteto, artista-construtor

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Madeiras e Metais

Varvara Fiodorovna Stepanova

(1894-1958)

pintora, artista gráfica, designer, cenógrafa (teatro), artista-construtora

Professora do VKhUTEMAS – Faculdade Têxtil



A busca por novas soluções e o ambiente utópico e aberto que a Revolução prometia, levou a muitos artistas a participarem da administração soviética e de tentarem influir no rumo dos acontecimentos. O desejo de modificar a relação da arte com a sociedade era uma das premissas básicas dos novos artistas vanguardistas<sup>63</sup>.

As comissões internas da IZO e a fundação das novas instituições levaram a ampliação da discussão, bem como a formação de concepções mais sólidas e estruturadas acerca da arte em formação, o Construtivismo é um momento de reflexão e pesquisa, de produção voltada para mostrar a capacidade da nova arte. A difusão dos debates em outras áreas, principalmente relativas a produção industrial e a nova cultura operária, traziam para o campo artístico dificuldades e desafios a serem superado e novas possibilidades para a criação em artes (Lodder, 1983).

Os jovens do Obmokhu, Tatlin e outros artistas, que passaram a ser designados de “esquerdistas” (feita tanto por artistas contrários, quanto por parte do Partido), estavam, entre 1919-1920, caminhando para uma discussão mais intensa sobre os problemas da forma e da sua composição/construção. Nesse momento, começa a surgir uma concepção de produção artística que se opunha a arte tradicional (tanto aplicada quanto artesanal), na formulação da “*proizvodstvennoe isskustvo*”<sup>64</sup>, na fusão dos aspectos tecnológicos com os artísticos na prática tanto do processo criativo quanto na do processo produtivo (Lodder, 1983).

Os debates artísticos foram ampliados para o debate do chamado modo de vida social, no qual se acrescentou tanto a ênfase nos processos industriais, quanto a busca pela fusão do artista ao engenei-

---

<sup>63</sup> Não somente a busca por uma modificação sociológica da arte, mas também prática e estética. Os vanguardistas não faziam diferença entre a prática artística e a prática social. A estetização da sociedade, pela via do trabalho industrial já era uma vertente forte no pensamento intelectual russo (o *Proletkul't*, por exemplo).

<sup>64</sup> A tradução melhor seria arte de produção, em contraposição a produção artística (*khudojestvennaya promyshlennost*). O termo mais usado é Produtivismo.

ro e a regulação e normatização do trabalho artístico (taylorização)<sup>65</sup>. Meierhold, expoente diretor teatral, exprime essa nova condição, em que o Construtivismo

exige que o artista se converta também em engenheiro. A arte deve se fundamentar em bases científicas: toda a criação do artista tem que se converter em criação consciente. A arte do ator consiste em organizar seu próprio material, ou seja, na capacidade de utilizar de maneira apropriada os meios expressivos de seu corpo (Meierhold apud Rapisarda, 1978, p. 223, tradução nossa).

A posição de controle e organização da vida social através da ciência e da arte eram um dos conceitos pelo qual tinham passado os futuristas, e que deixaram de herança aos construtivistas.

Os construtivistas começaram suas atividades principalmente no INKhUK, logo após a partida de Kandinsky, que pode ser considerado o marco inicial do surgimento organizado do movimento. As pesquisas formais e a busca por uma nova arte, por parte dos construtivistas, ainda era considerada por muitos integrantes do INKhUK como sendo manifestação artística. Essa dificuldade em se colocar o limite entre a arte e a vida social, ou seja, a implosão do campo específico da arte, é uma das características que os membros mais teóricos do construtivismo vão introduzindo nos debates entre os artistas. A supressão da arte de cavalete, das técnicas figurativistas e realistas e do próprio campo da pintura, afastava cada vez mais estes artistas das discussões sobre a arte e a produção industrial e tornava-os mais próximos dos pintores tradicionalistas e conservadores<sup>66</sup>.

A nova racionalização da vida cotidiana exigia uma nova síntese entre a arte, o conhecimento e a vida (Zalambani, 1999). Essa operação ficou a cargo de a cargo de novos teóricos das artes, como Arvatov, Brik

---

<sup>65</sup> Essa transposição do engenheiro no artista levou o VKhUTEMAS a dar o título a seus formados de "artista-construtor" ou "artista-engenheiro".

<sup>66</sup> Muitos pintores expoentes da vanguarda entre 1910 e 1917 deixarão este campo e se tornarão adeptos do realismo proletário e da arte "pura".

e Tarabukin. O construtivismo teve sua face mais artística entre 1920 e 1922, principalmente na busca de soluções formais para a objetos utilitários e cotidianos (Lodder, 1983). A partir de 1922, o predomínio de debates sobre a validade do campo artístico superam as criações formais e objetuais dos artistas mais engajados.

O Construtivismo vai tornar-se uma teoria, com o surgimento do Produtivismo<sup>67</sup>, que encarna uma teoria (ideologia) para as vanguardas, enquanto o Construtivismo seria a manifestação artística aplicada desta teoria.

O produtivismo torna-se a base para o desenvolvimento de uma nova postura do artista enquanto ser social e atuante dentro de uma sociedade. O viés sociológico da função do artista é uma das premissas dos produtivistas. Boris Arvatov<sup>68</sup>, um dos mais importantes produtivistas, resumia sua posição assim;

nossa época é, por suas tendências, a época do coletivismo industrial. E, portanto, a sociedade tem a oportunidade de utilizar a técnica – poderosa e universal – para construir de maneira consciente sua vida e as formas concretas em que essa vida se expressa. Antigamente, os artistas criavam em seus quadros e estátuas uma beleza ilusória, representavam a vida ou a adornavam exteriormente; hoje, deverão renunciar à estética da contemplação e da admiração, abandonar seus sonhos individualistas sobre a realidade e por-se a construir a vida em suas formas materiais. A arte deve ser utilitária do princípio ao fim – dizem os “lefiistas” –; a arte pura, a arte pela arte, a forma como propósito em si, são produto do sistema social desorganizado burguês, que se desenvolvia de forma espontânea e,

---

<sup>67</sup> O Produtivismo é uma teoria (filosofia) das artes, mais do que uma prática. Seus conceitos foram tirados das ideias do *Proletkul't* (sua força teórica social), do cubo-futurismo/construtivismo (suas matrizes artísticas) e do formalismo (sua estética é basicamente formal e materialista) (Zalambani, 1999).

<sup>68</sup> Boris Ignatievitch Arvatov (1896-1940), era de uma família polonesa. Ele era membro do Partido Bolchevique e tinha participado da Guerra Civil. Foi um polemista e ardente defensor do produtivismo, sendo considerado seu ideólogo. Após o construtivismo/produtivismo ser suprimido da vida soviética, ele não teve mais espaço de participação. Morreu em grandes dificuldades materiais (Zalambani, 1999; Arvatov, 1973).

portanto, não sabia orientar o progresso e introduzir o espírito de invenção na vida (Arvatov, 1973, p. 77, tradução nossa).

O Produtivismo, ao se aproximar do formalismo, se torna uma forma de formalismo sociológico, já que “os formalistas tendem a ‘estetizar a utopia’, os produtivistas, tendem a uma ‘utopia materializada’, a um formalismo sociológico que conjuga o método formal com o materialismo histórico” (Zalambani, 1999, p. 423, tradução nossa). Arvatov é o mais importante exemplo dessa vertente, ao buscar inserir o marxismo em seus trabalhos sobre a arte.

A formação da LEF (Frente de Esquerda da Arte – Lev Front Iskusstvo), e sua adoção do produtivismo como plataforma política, ampliou o impacto das proposições dos teóricos do movimento e levou a um debate ainda mais amplo da arte na sociedade soviética. As instituições políticas e estatais, a partir de 1923, estavam cada vez mais se distanciando desta vertente. Também é preciso notar as dificuldades de envolver outras áreas do conhecimento no debate (principalmente os engenheiros).

Mas, para a maior parte dos produtivistas, o debate deveria continuar, mesmo desta forma. Arvatov coloca que para que a arte produtivista pudesse obter resultados, era preciso de várias forças agindo ao mesmo tempo, uma revolução técnica, uma revolução artística e uma revolução social (Zalambani, 1999).

O ensino se tornava para os produtivistas um meio de agir para mudar os critérios de arte e a própria forma de fazer arte nos jovens. Isto levaria a uma mudança na inserção social da arte, pois “a socialização e a tecnicização são os instrumentos que permitem aplicar os métodos da criatividade artística ao sistema pedagógico proletário [...]” (Arvatov apud Zalambani, 1999, p. 435, tradução nossa).

A concepção recorrente dos escritos produtivistas, a “*novyi byt*”, os leva imaginar um mundo evoluído (no sentido do progresso), perfeitamente ajustado, mas, ao mesmo tempo, humano, pois

a fusão completa das formas artísticas com aquelas do *byt*, a penetração total da arte na vida, a criação de uma existência social perfeitamente organizada e racional no mais alto nível, renovada sem interrupção, restituindo uma vida harmoniosa, permitindo o desenvolvimento alegre e completo de todas as atividades sociais e abolindo o conceito mesmo de *byt* (Arvatov apud Zalambani, 1999, p. 436, tradução nossa).

A ênfase arvatoriana na mudança levou-o a enfatizar a necessidade de transformar o ensino artístico em ensino profissional e técnico, porém voltado para a fusão da engenharia com a arte, em um novo tipo de artista. A busca pela superação do artista de cavalete, que deveria ser alcançada de qualquer maneira, trouxe ao campo dos construtivistas/produtivistas uma proeminência da técnica, valorada em si mesma, enquanto momento de (re)criação do campo artístico.

Para outros produtivistas, especialmente Nikolai Tarabukin<sup>69</sup>, a busca pela maestria técnica era muito mais importante, a valoração da técnica se dava a partir da capacidade de transformar o trabalho artístico em trabalho produtivo artístico,

Nas condições do estado socialista russo, considero que a ideia progressista não é a da arte "proletária", mas a da maestria produtivista, que parece a única capaz de organizar não somente nossas possibilidades de orientação atuais, mas também nossa atividade real. *Nela, a arte e a técnica se confundem. A técnica se transforma em arte quando se tem conscientemente a perfeição.* Franklin definia o homem como um "animal que fabrica ferramentas" (*tool-making animal*). Se pode definir o artista produtivista como um animal que se esforça conscientemente em criar as ferramentas mais perfeitas. *A maestria produtivista, como atividade técnica, é uma atividade utilitária.* A arte antiga era um luxo que "em-

---

<sup>69</sup> Nikolai Mikhailovitch Tarabukin (1899-1956), um dos mais completos teóricos da vanguarda soviética, escrevendo sobre arte e estética desde os dezesseis anos. Sua obra é muito próxima aos formalistas, mas com matizes diferenciadas. Nakov (1977), coloca que a obra de Tarabukin é "um dos primeiros intentos materialistas de se escrever a história da arte [...]" (p. 35, tradução nossa). Após a transformação do Realismo Socialista em política de estado, Tarabukin foi sendo marginalizado e seu trabalho público cessou.

belezava” a vida. Sua forma era individualista e impressionista. A maestria produtivista é funcional, construtivista em sua forma e coletivista em seu ato processual-criativo. Segundo a antiga noção, o artista era um adivinhador e um dileteante, e segundo a nova é um organizador e um profissional (grifos nossos).

Para Tarabukin, quanto maior a capacidade técnica, mais o artista tinha condição de superar seu campo de atividade e fundir-se a vida social como um todo. Tarabukin coloca que “se considerarmos o processo de evolução das formas do ponto de vista da maestria produtivista, se percebe que quanto mais se remonta no tempo, mais estreito é o vínculo entre a produção e a arte” (Tarabukin, 1977, p. 69, tradução nossa).

A lógica de Tarabukin (maestria produtivista) e a concepção avatoriana de fusão da arte na vida, tiveram suas aplicações nos ateliês do VKhUTEMAS, em suas aulas e tarefas – tanto teóricas quanto práticas – um vasto laboratório para formar o Homem Novo. Das faculdades de Arquitetura e Trabalho em Metal, o construtivismo e o produtivismo eram as forças artísticas mais aceitas e reproduzidas.

Os professores destas faculdades, especialmente os arquitetos, tinham já conhecimento e treinamento técnicos para se sentirem seguros em apoiar e desenvolver as ideias de maestria e ênfase na indústria e nas máquinas que faziam parte do arcabouço construtivista. Moisei Ginzburg<sup>70</sup>, arquiteto e professor do VKhUTEMAS, era um dos que mais

---

<sup>70</sup> Moisei Marcovitch Ginzburg, nasceu em Minsk (na atual Bielorrússia) em 1892 numa família de arquitetos e morreu em Moscou em 1946. Teve formação em arquitetura na Itália, na Faculdade de Arquitetura da Academia de Belas-Artes de Milão, formando-se em 1914 e também na Seção de Arquitetura Industrial do Instituto Politécnico de Riga (atual Letônia) em 1917, como engenheiro. Sua formação e conhecimentos o levaram a ser professor no VKhUTEMAS (Ateliês Superiores Estatais Técnico-Artísticos), a partir de 1921 em História da Arquitetura e em Teoria da Composição Arquitetônica. Ao mesmo tempo também era professor no Migi (Instituto Moscovita de Engenharia Civil – *Moskovskii Institut Grazhdanskikh Inzhenerov*), membro da RAKhN/GAKhN (Academia Russa (Estatal) de Ciências Artísticas), fundador da OSA e participante da LEF (Frente de Esquerda das Artes – *Lev Front Isskustva*). A partir de 1934, com a imposição do Realismo Socialista, ainda tem um lampejo de utopia ao propor a reurbanização de Moscou, o plano da Cidade Verde (1935), pela via da transformação da capi-

buscavam desenvolver as ideias contrutivistas. Seu livro “Estilo e Época” foi uma importante contribuição ao debate construtivista.

Sob o ponto de vista do arquiteto, a nova lógica da construção é a da máquina e da produção industrial, “da máquina vêm a fábrica (que é ela mesma sua substância) e as estruturas da engenharia (que é sua consequência); conjuntamente, elas determinam uma nova característica da cidade” (Ginzburg, 1982, p. 82, tradução nossa), e “como todos os outros domínios da atividade humana, a máquina nos conduz sobretudo a organização extrema do trabalho de criação, a clareza e precisão das formulações da ideia criativa” (Ginzburg, 1982, p. 86, tradução nossa).

Para o autor “as fábricas modernas concentram em si, um senso artístico, todas as características potenciais mais importantes da nova vida” (Ginzburg, 1982, p. 80, tradução nossa). Elas fornecem ainda “uma imagem da modernidade extremamente lúcida e diferenciada do passado, de silhuetas sem fim desenhadas por movimentos vigorosos de músculos de milhares de braços [...]” (Ginzburg, 1982, p. 80, tradução nossa)

O estudo do movimento é um dos fundamentos da maquinaria, assim “paralelamente a sua procura de uma arte equilibrada, a humanidade está igualmente inclinada a busca de outros ideais, notadamente por uma articulação mais clara do problema do movimento” (Ginzburg, 1982, p. 89, tradução nossa).

A arquitetura construtivista ao buscar seguir estas ideias precisava, então, ter entre seus princípios, a organização, padronização, simplificação das formas, além de compreender os materiais na sua função, significados e capacidades (*faktura*, cultura e tratamento dos materiais).

Na síntese das ideias contidas no livro chega-se a que “de princípio, a juventude de um novo estilo é construtivo, seu período de maturidade é orgânico, e seu declínio é decorativo” (Ginzburg, 1982, p. 100, tradução nossa). Deste modo Guinzburg consegue juntar a arqui-

---

tal em um imenso parque para lazer, esporte e cultura (Khan-Magomedov, 1987, 1990; Lodder, 1983; Senkevitch Jr., 1982).

tetura racionalista moderna (pensada através das estruturas das máquinas) com princípios organicistas (*einführung*), derivados de Worringer. O construtivismo ainda não é a maturidade do estilo, é sua forma de atingir a maturidade, seu método. “Para nós, o elemento decorativo mais desejável é precisamente aquele que é simples nos seus aspectos construtivos; logo, o conceito do ‘construtivo’ absorve o do ‘decorativo’” (Ginzburg, 1982, p. 101, tradução nossa).

O novo estilo teria como “paradigmas em expressão as estruturas industriais e aquelas que são relevantes da engenharia, principal posto avançado da forma moderna” (Ginzburg, 1982, p. 112, tradução nossa). O desenvolvimento da ciência e da tecnologia poderiam levar a criação de uma arquitetura autenticamente moderna, no desenvolvimento “de um novo sistema de organização arquitetural do espaço” (Ginzburg, 1982, p. 112, tradução nossa).

Ginzburg queria com seu livro organizar as experiências construtivistas para que “o arquiteto não se sinta um decorador da vida, mas sim seu organizador” (Ginzburg, 1982, p. 101, tradução nossa), e a fim de chegar a um novo estilo que ele mesmo diz, que “as características econômicas de nossa época de transição reduz portanto as atenções do arquiteto, concentrando-se em primeiro lugar na utilização e organização do material utilitário cotidiano no cuidado da expressão mais concisa, no menor gasto de energia humana” (Ginzburg, 1982, p. 113, tradução nossa). Mais ainda, “o novo estilo irá modificar o aspecto total da vida. Ele não poderá somente solucionar os problemas espaciais da arquitetura de interiores, de seus interiores, mas terá que igualmente expandir-se para o exterior, tratando assim as massas arquiteturais volumétricas como meios possíveis de servir à solução espacial da cidade como um todo” (Ginzburg, 1982, p. 117, tradução nossa).

O Construtivismo e o Produtivismo foram as vanguardas mais combativas e importantes para o desenvolvimento da nova arte soviética, e suas ideias foram amplamente discutidas em diversas instituições, como o VKhUTEMAS e o INKhUK. Nos anos de 1921 até 1925, foi uma



importante contribuição para o desenvolvimento didático-pedagógico da escola, um modelo de ensino diferenciado e novo. A partir disso, o caminho trilhado pelo VKhUTEMAS foi muito ligado a estas vanguardas, a ponto de ser quase um sinônimo de Construtivismo.

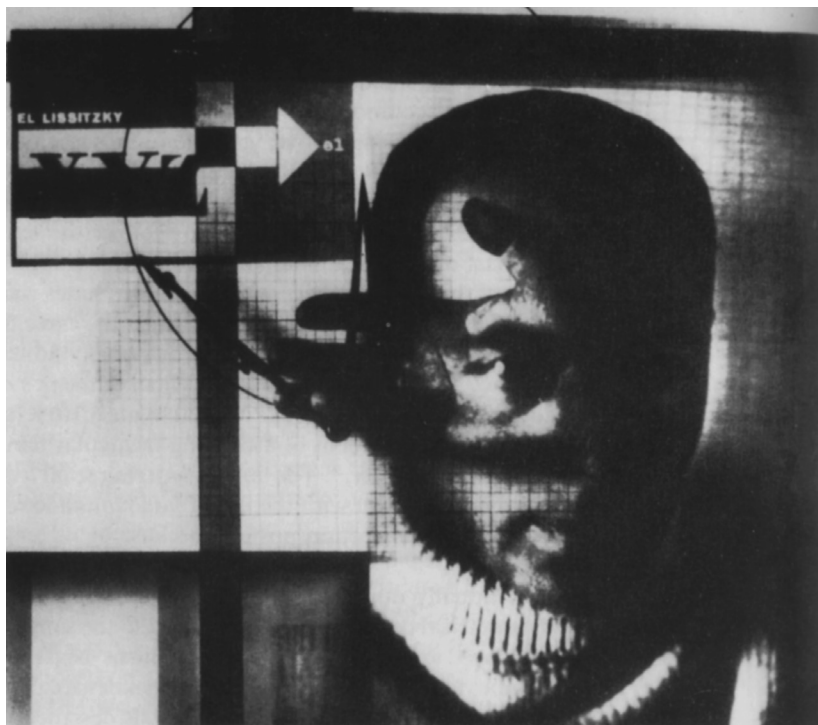
### *A construção do Realismo Socialista*

O chamado Realismo Socialista é uma construção de um modelo literário-artístico que tem suas bases fixadas em três elementos essenciais: o primeiro são as ideias marxistas no campo das artes (principalmente as ideias de Plekhanov e Lênin), o segundo são as lutas artístico-estéticas dos anos de 1920 (vanguarda x realismo e tradicionalismo) e, finalmente, no estalinismo (dirigismo estatal, nacionalismo e controle único) (Bullitt, 1976; La Naissance, 2002). Suas características centrais são “seu resolutivo otimismo e a franca tendência a aproximação com experiências humanas, sua identificação da dignidade estética com a ‘justeza’ ideológica, e seu harmônico cumprimento da expressão estética para com as políticas partidárias do momento” (Bullitt, 1976, p. 53, tradução nossa). A descrição de cada um dos elementos ajuda a compreender as características que fazem do Realismo Socialista uma forma estética que foi ideologicamente orientada.

A discussão sobre o marxismo no campo das artes, durante o período que vai de 1900 até o momento estalinista é muito importante, principalmente para a compreensão de algumas posturas tomadas pelos bolcheviques no poder. As disputas políticas foram consideráveis também para as escolhas estéticas, embora não tivessem, muitas vezes, impacto imediato. Também é preciso separar o desenvolvimento de uma “estética marxista” das ideias de Marx sobre arte e cultura<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Egbert (1973) ao buscar entender os princípios marxistas e marxianos em arte destaca os seguintes itens: “para Marx, então, o verdadeiramente único em uma obra de arte radicava em que habitualmente não tinha um valor, porém tão somente um preço [...]” e que “[...] estava convencido que as obras de arte eram tratadas pelo capitalismo como meras mercadorias” (p. 20, tradução nossa). Outro item importante é a organicidade do sistema, já que “Marx afirmava que a natureza é um todo orgânico que se



Lazar Marcovitch Lissitzky (El Lissitzky)  
(1890-1941)

arquiteto, artista gráfico, pintor, cenógrafo, artista-construtor  
Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Madeira e Metal

---

parece com um organismo vivo em que é mais do que a soma de suas partes, incluindo as humanas. Então, [...] entendia que todas as partes da sociedade estão organicamente inter-relacionadas, já que nela, o todo é mais do que a soma de suas partes. Devido a que Marx pensava que o organismo social se desenvolve de acordo com determinadas leis da história, o conceito de organicidade social se faz intimamente conectado com o conceito de evolução. Portanto, a ideia de processo e de desenvolvimento é fundamental para o pensamento marxista [..]” (p. 21, tradução nossa). É preciso lembrar que a base econômica da mudança social leva a pensar toda a mudança em torno do modo de produção e sua validação histórica. Não há, nesse sentido, arte separada do seu momento econômico e social. Portanto, a arte pode ser condicionada por seu momento histórico e está ligada a sociedade que a produz, ou seja, durante o capitalismo a arte é burguesa e leva os traços do capitalismo intrinsecamente.

O pensamento russo marxista estava basicamente centrado na função da arte na sociedade, sua relação com o poder político – agitação, propaganda e educação – e sua validade em uma sociedade socialista, além do engajamento nas lutas sociais do momento<sup>72</sup>. As ideias que Lênin vai desenvolver serão utilizadas de forma literal e linear pelos membros do partido, ao passo que muitos vanguardistas vão lê-lo de forma heterodoxa e mesclado com ideias não marxistas. Derivado das ideias centrais de Marx, uma das doxas do pensamento marxista em arte, e do russo em particular, é que

todas as partes do processo dialético estão conectadas organicamente, o passado é organicamente correlacionado ao presente. Certamente, o passado ilumina o presente porque, de acordo com a doutrina materialista da história, o presente brota do passado e está em grande medida determinado por este. Por isso é que o marxista de compreender e fazer uso deste conhecimento da arte que os precedeu quando se decide a criar a arte do presente. Neste sentido considera a tradição como uma das determinantes inevitáveis da arte (Egbert, 1973, p. 24, tradução nossa)<sup>73</sup>.

O pensamento leninista sobre o significado e a ação da arte está descrito de forma sucinta e política em um texto de 1905, intitulado “A

---

<sup>72</sup> Bullitt (1976) diz que “propelidos pela urgência em substituir a literatura da ordem social e política pré-revolucionária por uma que refletisse e promovesse as novas relações sociais e os ideais da sociedade soviética, os teóricos e críticos da literatura russa começaram a dar ênfase em um ou outro lado da dupla aproximação marxista da experiência humana: Marx o filósofo, o intérprete do mundo, em oposição ao Marx agitador e construtor da história. Um lado dá ênfase a uma estética literária objetiva e com componentes descritivos; outro lado dá ênfase a elementos utilitaristas, seletivos e tendenciosos. De um lado, a literatura era para ser analítica; de outro, agitational” (p. 56, tradução nossa).

<sup>73</sup> Essa passagem mostra como as ideias partidárias são praticamente opostas à dos jovens vanguardistas russos, que pediam para se queimar os museus, esquecer Pushkin e criar uma arte totalmente nova, sem amarras com o passado. É um contraponto e mesmo uma oposição ao pensamento leninista, e acabou sendo a peça condenatória de toda a vanguarda e de seus principais membros. Porém, muitos artistas colocavam que essa atitude iconoclasta era uma apropriação para o campo das artes do vanguardismo e revolucionarismo político de Lênin.

Organização do Partido e a Literatura do Partido”<sup>74</sup>. Nesse texto, algumas passagens pontuam muito do que posteriormente foi utilizado para organizar e controlar a literatura e as artes em geral na União Soviética. As citações do texto são importantes para definir o conceito de *partiinost* (espírito de partido), que significa a preponderância do partido por sobre o indivíduo. Lênin diz

a literatura deve se transformar em literatura do partido. Em contraposição aos hábitos burgueses, em contraposição a imprensa burguesa empresária, mercantilista, em contraposição a literatura burguesa arrivista e individualista, ao ‘anarquismo senhorial’ e a busca pelo lucro, o proletariado social-democrata deve afirmar, realizar, desenvolver de forma mais ampla e completa, o princípio da literatura do partido (Lênin, 1973, p. 98, tradução nossa).

Não somente diferente da literatura burguesa, mas

o labor literário deve ser parte do labor geral do proletariado, deve ser ‘o parafuso e a porca’ de um único e grandioso mecanismo social-democrata posto em movimento pelo conjunto da vanguarda consciente de toda a classe operária. O labor literário deve se transformar em uma parte integrante do trabalho militante social-democrata organizado, planejado e coeso (Lênin, 1973, p. 99, tradução nossa).

Ainda nessa mesma ideia, “os literatos devem, indefectivelmente, estar enquadrados nas organizações do partido” e que o proletariado “deve vigiar e controlar todo esse labor” (Lênin, 1973, p. 99, tradução nossa). Lênin coloca que a liberdade de criação e opinião deve ser respeitada, mas que dentro de uma organização como um partido político, deve haver limites para essa liberdade (Lênin, 1973). Ao tentar mostrar que o jornalismo e a arte burguesa são decadentes e dependentes da burguesia, ele pontua que “a liberdade do escritor burguês, do pintor, da atriz, é somente uma dependência mascarada (ou que se trata hipo-

---

<sup>74</sup> A expressão “literatura do partido”, do russo pode significar também a prática jornalística, não somente a artística. Porém, o texto é válido tanto para jornalista quanto para literatos.

criticamente de mascarar) da bolsa de dinheiro, um suborno, uma forma de prostituição” (Lênin, 1973, p. 101, tradução nossa). Assim, para completar, Lênin diz, de forma aberta o que devem ser a arte (plásticas, literatura, jornalismo etc.) durante a construção da sociedade sem classes,

nós os socialistas, denunciaremos essa hipocrisia, arrancamos dos falsos rótulos, não para obter uma literatura e uma arte a margem das classes (isso somente será possível em uma sociedade socialista sem classes), mas para se opor a essa literatura hipocritamente livre, mas de fato ligada a burguesia, uma literatura verdadeiramente livre, abertamente ligada ao proletariado (Lênin, 1973, p. 101, tradução nossa).

A leitura dessas ideias, já dentro de uma sociedade que se transformava e se fechava cada vez mais (após a morte de Lênin e a subida de Stalin ao poder), levava a uma unificação das práticas artísticas em torno de demandas do partido<sup>75</sup>. Mesmo na época em que foi escrito, o texto já teve uma crítica severa, principalmente por parte de um autor simbolista, V. Briussov<sup>76</sup>, que buscou mostrar parte das barreiras associadas ao texto e às ideias nele expostas<sup>77</sup>. Briussov diz que

não se pode negar a coragem de Lênin: ele leva sua ideia às extremas consequências. Mas, em suas palavras, está de todo ausente o verdadeiro amor pela liberdade. A literatura livre (“extraclassista”) é para ele um longínquo ideal que só será realizado na sociedade socialista do futuro. Enquanto isso, à “literatura hipocritamente livre, mas na realidade ligada à burguesia”, Lênin contrapõe “uma literatura abertamente ligada ao proletariado”. Ele chama essa última de “efetivamente livre”, mas de um modo inteira-

---

<sup>75</sup> Porém devemos lembrar que “não se pode transformar a história da cultura numa história da censura, nem mesmo quando, como no caso soviético, a censura ideológica é – e o foi desde o início – uma censura prescritiva e diretiva e não apenas proibitiva e repressiva” (Strada, 1987, p. 151). Essa política soviética foi também aceita por parte da intelectualidade russa, que deu suporte e validação intelectual a ela.

<sup>76</sup> Esse escritor simbolista, simpatizante do socialismo, mais tarde será membro do Partido Bolchevique.

<sup>77</sup> A crítica de Briussov ataca o caráter democrático e aberto que o texto de Lênin busca mostrar, como na verdade sendo o oposto disso.

mente arbitrário. De acordo com o sentido exato de suas definições, nenhuma das duas literaturas é livre. A primeira é secretamente ligada burguesia; a segunda é abertamente ligada ao proletariado. A prerrogativa da segunda pode ser vista apenas num mais aberto reconhecimento da própria escravidão, não numa maior liberdade. A literatura contemporânea, segundo Lênin, está a serviço do “saco de dinheiro”; a literatura do partido será uma “porca e um parafuso” da causa proletária. Mas, se reconhecermos que a causa proletária é uma causa justa e o saco de dinheiro é algo vergonhoso, isso por acaso mudará o grau de dependência? O escravo do sábio Platão continuava sempre a ser um escravo, não um homem livre (Briussov, 1905 apud Strada, 1989, p. 117, grifos do autor).

A disputa tinha o papel de desenvolver uma noção de cultura, arte e imprensa em um sistema socialista, num país com uma enorme parcela de analfabetos e ainda predominantemente rural. A tendência de Lênin em enfatizar a sobreposição dos ideais partidários no desenvolvimento de uma nova cultura (não capitalista e ao mesmo tempo ligada ao passado) e de dar a ela um caráter mais organizativo (propagandístico, agitational e educacional) levava à busca de modelos mais simplificados e tradicionais para se lidar com a população russa, em seu espectro mais amplo. Clara Zetkin, antiga *Narodniki* e depois bolchevique, em um texto recordando conversas com Lênin, cita que ele não acreditava no futuro de uma arte que não fosse adequada ao povo (no sentido dos camponeses e trabalhadores) e que não repercutisse de forma direta; ele diz:

– Mas o importante não é – continuou Lênin – a opinião que tenhamos da arte. Nem o que a arte dê a algumas centenas ou a alguns milhares de habitantes do país, que são milhões. *A arte pertence ao povo, e deve ter suas raízes mais profundas nas próprias entranhas das vastas massas trabalhadoras. Deve ser compreensível para essas massas e por elas amada. Deve unir os sentimentos, o pensar e a vontade das massas, e elevá-las. Deve despertar os artistas nelas e desenvolvê-las. Devemos oferecer a uma pequena minoria doces e refinados biscoitos, quando as massas operárias e camponesas*

necessitam de pão negro? Compreendo esta questão – é muito natural e lógico – não só no sentido literal, mas também no figurado: devemos ter sempre presente os operários e os camponeses. Em benefícios deles devemos aprender a governar a economia e a contar. O mesmo pode-se dizer da esfera da arte e da cultura (Zetkin, 1955 apud Lênin, 1968, p. 177, grifos nossos).

Naturalmente, no texto de Clara Zetkin, existe um modelo de concepção de governar e principalmente a ideia de vanguarda da classe operária. Para Lênin, o mais importante não é desenvolver uma arte de vanguarda, mas uma arte capaz de levar o operariado e o campesinato a um novo patamar, ainda não muito definido. Uma arte compreensível e fácil, ligada ao proletariado e um reflexo deste. As concepções de 1905 ainda estão presentes em 1920, uma arte regida e regulada, de fácil acesso e diretamente ligada à classe operária. Para complementar, Lênin vai ainda mais longe, ao desqualificar a vanguarda russa, ansiosa por participar no desenvolvimento do novo poder soviético e buscar um forma de controlar e dirigir a revolução cultural e artística:

– Mas, naturalmente, nós somos comunistas. Não devemos permanecer de braços cruzados e deixar que o caos se desenvolva e ande por onde quiser. *Devemos dirigir, muito planificadamente, esse processo e ordenar seus resultados. Estamos ainda longe disso, muito longe.* Creio que temos também nossos professores Karlstadt. Somos excessivamente “iconoclastas na pintura”. *É preciso conservar o belo, toma-lo como modelo, partir dele, mesmo que seja “velho”. Porque devemos voltar as costas ao verdadeiramente belo, renunciar a ele como ponto de partida para o futuro desenvolvimento pelo simples fato de que é “velho”?* Porque devemos adotar o novo como uma deidade à qual é preciso submeter-se pelo simples fato de que é “novo”? Isso é uma insensatez, uma insensatez completa! Há nisso muita hipocrisia e, naturalmente, muito respeito inconsciente à moda artística que impera no Ocidente. Somos bons revolucionários, mas não sei se por que, sentimo-nos obrigados a demonstrar que também estamos “à altura da cultura moderna”. *Atrevo-me a declarar-me “bárbaro”.* Não posso considerar mani-

*festações supremas do gênio artístico as obras do expressionismo, do futurismo, do cubismo e demais "ismos". Não as compreendo. E não me proporcionam o menor prazer (Zetkin, 1955 apud Lênin, 1968, p. 176-177, grifos nossos)<sup>78</sup>.*

Essa fala deixa mais claro o caráter de controle e organização das artes em geral do leninismo. Muito do que foi feito posteriormente só estava refletindo a postura de Lênin frente a muitas das questões importantes dessa área. Novamente, fica visível que Lênin desaprovava o futurismo (modernismo) em geral, e mantinha para com a arte do passado, especialmente do Realismo russo (inclusive com os Peredvjniki – Ambulantes), uma atitude de estima e compreensão (Lênin, 1978). Essa posição pode ser exemplificada na carta que enviou a Lunatcharsky ao reprovar a quantidade pedida de cópias (cinco mil exemplares) para a impressão de "150.000.000" de Mayakovsky, utiliza-se de palavras desqualificantes para com o poema e diz que não mais de mil e quinhentas cópias são suficientes para bibliotecas e lunáticos (Lênin, 1978).

Enquanto Lênin buscava uma forma mais política para lidar com a cultura e as artes, outro teórico do marxismo russo, Georgii Plekhanov, procurava uma aproximação mais filosófica e sociológica do fenômeno. Um dos fundamentos de seu pensamento é o conceito de que "a Arte é uma atividade em que os homens partilham suas emoções com outros homens através de imagens vivas" (Plekhanov apud Bullitt, 1976, p. 57, tradução nossa), que também faz parte das ideias de Bogdanov a respeito da cultura proletária. Esse conceito leva Plekhanov a fundamentar os componentes da Arte em sua aproximação ao significado real e direto, uma imagem tem que representar o que se está dizendo a respeito do objeto. Assim, "as 'imagens vivas' da boa arte são por definição rea-

---

<sup>78</sup> Bullitt (1976) pontua que Lênin não buscava nenhum tipo de operação dialética para a Arte, "a Arte foi instantaneamente simplificada: já não havia mais necessidade de separar as convicções e atitudes sociais de um autor de sua representação artística da realidade" (p. 66, tradução nossa). No texto que trata da validade de Tolstói para a revolução, "Lênin estava, de fato, reduzindo a literatura a nada mais do que uma fonte de informação ideológica" (Bullitt, 1976, p. 67, tradução nossa). A tríade "organização – controle – propaganda" são os instrumentais essenciais para o leninismo em arte.



lista e representacional” (Bullitt, 1976, p. 58, tradução nossa), e o autor achava ainda que os temas artísticos deveriam ser limitados às relações sociais objetivas e realísticas.

Por outro lado, Plekhanov rejeitava todo o dirigismo e todo o dogmatismo em arte, ao afirmar que a arte é uma parte do desenvolvimento histórico e social, e que ao mudar a sociedade, mudaria as atitudes e a maneira de pensar no geral<sup>79</sup> (Bullitt, 1976). Mesmo assim, essa atitude “democrática” leva à chamada “Teoria do Reflexo”<sup>80</sup>, de que arte é uma parte da transformação mais central das relações econômicas e sociais, e que deve evoluir de acordo com as mudanças estruturais do sistema. As duas faces, a controladora e dirigista, e a democrática e não coibidora acabam por formar uma teia inescapável de conceitos antagônicos mas complementares; teia essa que se tornou uma política de estado para as Artes no geral (literatura, artes visuais, artes aplicadas).

Vários outros teóricos e dirigentes partidários estiveram ligados a formulações sobre Arte e Cultura no período, desde 1905 até 1928-1929. Eles tiveram força durante os momentos iniciais de confronto com os teóricos vanguardistas, principalmente ao afirmarem a supremacia da arte como utilidade política e meio de organização social e procurarem mostrar que o caminho da arte soviética passaria pelo Realismo e pela arte engajada. Alguns dos debatedores têm posições ambíguas, como Bogdanov, Bukharin e Trotsky, outros são teóricos que buscavam dar ao

---

<sup>79</sup> Não deixa de ser uma ironia a fala de Plekhanov, quase uma profecia do que estava por vir, ao dizer que “as autoridades políticas sempre preferem a visão utilitarista da arte, e por extensão, é claro, eles prestam alguma atenção a arte como um todo...” (Bullitt, 1976, p. 60, tradução nossa)

<sup>80</sup> Segundo Lunatcharsky, ele próprio inicialmente um férreo opositor dessa teoria, devia ser levado em conta “não tanto a pertinência genética do escritor, mas antes o reflexo que esse último consegue dar aos movimentos sociais; não tanto o fato de que o escritor seja subjetivamente ligado a um determinado ambiente social, mas antes o fato de que ele é objetivamente característico de uma determinada situação histórica” (Lunatcharsky apud Strada, 1989, p. 198). Dessa forma, o artista não precisa ser analisado enquanto membro de uma determinada fração da sociedade (pintores, escultores, literatos), mas sim, como interagem e como se portavam frente a construção do socialismo na Rússia.

chamado Realismo proletário uma conceitualização que pudesse levar a um novo patamar da arte soviética.

O marxismo em arte, tal como aponta os textos de Lênin, tende a reduzir o edifício da Arte a uma tomada de posição ideológica e a ambiguidade de confundir a função social da Arte com suas matrizes formais. O Realismo é objeto de culto, mais por uma formação cultural do que por qualidades intrínsecas. Porém, o mais importante é a concepção de engajamento da arte e dos artistas na luta política, produzindo uma arte de propaganda e ação, sob olhar vigilante do partido e dos líderes partidários. Os vanguardistas buscavam o engajamento, mas não eram alinhados à visão do partido e não buscavam adequar sua produção artística ao gosto reinante do momento. Por outro lado, os artistas que buscavam se aproximar da visão do partido, acabaram por ajudar a derrotar os vanguardistas, ao se lançarem em uma luta tanto estético-artística quanto ideológica com os vanguardistas. Assim, a “arte direitista” enfrentou a “arte esquerdista” e “centrista” na imposição de um modelo realista e figurativista nas artes soviéticas, uma campanha que durou toda a década de 1920.

Os grupos<sup>81</sup> que estarão na ponta de lança do chamado Realismo proletário ou heróico são basicamente formados por artistas que criticam as novas formas ou conteúdos em voga pelas vanguardas, mas que também são políticos que querem impor ou implementar uma nova organização cultural e artística na Rússia. São também vanguardistas, tanto na capacidade de polemizar quanto na produção de textos e pu-

---

<sup>81</sup> Sheila Fitzpatrick pontua que os “líderes do RAPP são melhores descritos como jovens membros do partido engajados no jornalismo do que escritores proletários. Eles não eram proletários de origem, e eram escritores somente no sentido em que Bukharin (que pintava) era pintor ou Voroshilov (que tomava lições de canto) era um cantor. RAPP era uma organização política em que seus membros participantes eram escritores proletários” (Fitzpatrick, 1971, p. 236-237, tradução nossa). Fica claro nessa citação o caráter político e partidário dos jovens escritores que ajudaram a vencer os artistas esquerdistas e modernistas. Essa citação vale também para a AKhRR, formada no campo das artes plásticas e visuais para vencer a LEF e os vanguardistas em geral. RAPP é a sigla da Associação Russa de Escritores Proletários (*Rossiiskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisatelei*).

blicações, com a diferença de serem apoiados por diversos setores do Partido Comunista (Bolchevique) da Rússia (Maguire, 1968).

A principal associação de artistas formada para contrabalançar a força dos artistas esquerdistas foi a AKhRR (*Assotsiatsiya Khudojnikov Revolyutsonnoi Rossii* – Associação de Artistas da Rússia Revolucionária)<sup>82</sup>, fundada em 1922, a partir do conceito de Realismo Heróico, que se enuncia “os dias da revolução, o momento da revolução, são dias de heroísmo, o momento do heroísmo – e agora é nosso dever despertar nas experiências artísticas as formas monumentais do estilo do realismo heróico” (Bowl, 1976, p. 267; La Naissance, 2002, tradução nossa)<sup>83</sup>. Além disso, em um claro ataque aos vanguardistas abstratos (esquerdistas), proclamam ainda em seu manifesto inicial que “nós iremos proporcionar um retrato verdadeiro dos eventos e não invencionices abstratas que desacreditam nossa Revolução aos olhos do proletariado internacional” (Bowl, 1976, p. 266, tradução nossa)<sup>84</sup>. Em sua declaração de 1924, o AKhRR deixa ainda mais confuso o que significa o estilo defendido por eles. Por um lado, falam em retrato da realidade, por outro, criticam a maestria artística (Bowl, 1976). Essa problemática ambiguidade tinha como base a ideia de que todos deveriam fazer arte realista, mas esse tipo de arte exige grande habilidade e conhecimento técnico, o que deixava grande parte do chamado “operariado” fora da produção da arte realista. É bom notar que a arte vanguardista também sofria do mesmo problema, já que a produção artística em si é derivada do aprendizado e habilitação em técnicas e conceitos artísticos.

A simples descrição das imagens vistas na URSS pelos artistas vinculados ao AKhRR, acabou por ser muito importante para o estado, já que proporcionava um painel da diversidade e das belezas de um país tão

---

<sup>82</sup> A associação teve vários nomes durante sua existência. Para um relato rápido sobre esses nomes ver Bowl (1976).

<sup>83</sup> Esse texto foi retirado de uma página na internet e não possui paginação, por isso não será expresso a página da tradução.

<sup>84</sup> A palavra “concoctions”, em inglês, foi traduzida como invencionices (em um sentido figurado).

extenso. A nota irônica dos vanguardistas era de que se houvesse mais fotógrafos na União Soviética, esse tipo de arte não teria espaço. Mesmo assim, em um artigo de Lunatcharsky, provavelmente de 1923 ou 1924<sup>85</sup>, a exposição dos artistas realistas é tratada de forma bastante positiva, evidenciando o apoio explícito do comissário ao tipo de arte que esses artistas faziam. Lunatcharsky inclusive defende os artistas e seus trabalhos da crítica de que eram de baixo nível e pouco inspirados (crítica essa que acompanhará a maior parte dos realistas durante toda a década de 1920 e mesmo depois). Diz ele: “a arte começa onde o artista estiliza a realidade, quer dizer, a agudiza, lhe dá algo seu, a faz tão expressiva que esta se crava com extraordinária força na alma do espectador” (Lunatcharsky, 1975, p. 189)<sup>86</sup>. Outra problemática, muito comum nos anos de 1920, era de que os realistas deveriam se libertar do naturalismo (descrição precisa) dos objetos e estilizá-los mais. Novamente, os “Ambulantes” acabaram por se tornarem os principais representantes do “Realismo” na Rússia, o que era muito complexo, já que eles próprios haviam entrado em choque com o realismo oficial e criado um modelo próprio de arte visual.

Nos outros campos, da literatura à música, ocorria a mesma coisa, os “realistas heroicos” enfrentando e propondo um modelo mais descritivo e direto de composição artística. Para os escritores, auto-designados “realistas proletários”, o seu método

poderá representar os fenômenos da vida e do homem em sua complexidade, em sua mudança, desenvolvimento, “automovimento”, à luz de uma grande e autêntica perspectiva histórica, ou seja, à luz do que “deve ser”. Nesse sentido, o artista do proletariado será não apenas o realista mais lúcido, mas também o maior dos sonhadores: o sonho não será absolutamente um privilégio dos românticos (Fadaiev apud Strada, 1989, p. 188).

---

<sup>85</sup> O artigo é muito elogioso e procura defender os artistas realistas de críticas feitas por vários outros grupos, não somente vanguardistas, mas figurativistas em geral. Além disso o texto mostra a disposição de Lunatcharsky em criar um museu de arte realista proletária.

<sup>86</sup> Fica evidente a ideia da arte como propaganda, agitação e educação nessa passagem.

Fadaiev, um escritor membro da RAPP<sup>87</sup>, ao explicar o método realista, parafraseia Marx ao dizer que “mas isso significa que esse artista, mais do que qualquer artista do passado, não somente explicará o mundo, mas servirá *conscientemente* à causa da transformação do mundo” (Fadaiev apud Strada, 1989, p. 188, grifo nosso). As disputas teóricas e metodológicas do Realismo que vai se formando não têm ainda uma força aglutinadora que uniformizasse os conceitos propostos. Na maioria dos textos, notam-se ambiguidades, parcialidades, oposições e mesmo confusão de sentidos, ideias e ações. O que fica claro é o uso de que esses grupos fazem de sua proximidade, do partido para ampliarem sua posição artística e, ao mesmo tempo, situação destes como “tropa de choque” do partido para implementar uma política unificada e não vanguardista na cultura e nas artes (Bullitt, 1976; Fitzpatrick, 1971; La Naissance, 2002; Lunatcharsky, 1975; Maguire, 1968; Strada, 1989).

A junção das ideias de Lênin acerca da arte com o desenvolvimento de teorias artístico-literárias realistas levou à formação do modelo estatal de organização da cultura chamado de Realismo Socialista. Essa montagem ficou a cargo do próprio partido bolchevique, que enfim tomava as rédeas das Artes na União Soviética. Essa mudança de foco, das organizações profissionais ou político-profissionais para o partido, começou a tomar corpo a partir da reorganização do Estado soviético, que começou a partir de 1925. Até 1932, ano da completa submissão das Artes ao estado e ao partido, o estalinismo começa a tomar forma e a mostrar quais eram suas intenções em todos os campos da vida soviética. A data limite de 1932, quando o Comitê Central do Partido Comunista edita uma resolução eliminando todos os grupos “sectários”, indica também o fim da experiência vanguardista, já que todos os artistas passam a fazer parte de uma única associação, seja ela de escritores ou pintores, e automaticamente devem produzir suas obras já no espírito do Realismo Socialista.

---

<sup>87</sup> Toda a polêmica no campo da literatura pode ser aplicada ao campo das artes visuais, com a diferença que o AKhRR tinha menos força, frente a grupos como a LEF ou a OST ou a OSA, do que a RAPP para se impor de forma unilateral.

O Realismo Socialista, já em prática desde meados da década de 1920, ainda confusamente, mas já conceitualizado de forma geral, tem no estatuto da União dos Escritores Soviéticos<sup>88</sup>, de 1932, sua fórmula mais acabada, que não desvia do padrão já assinalado da arte como figurativa, realista, organizacional e agitacional:

o realismo socialista, que é o método fundamental da literatura soviética, exige do artista uma *figuração verídica e historicamente concreta* da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ao mesmo tempo, a *veracidade e concreticidade histórica* da figuração artística da realidade devem se unir à *tarefa de remodelização ideológica* e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo (Strada, 1989, p. 192, grifos nossos).

Os “teóricos” desse novo modelo de arte iam ainda mais longe, ao dizerem que “o artista cria não independentemente da concepção de mundo, mas em estreita conexão com ela” (Kirpotin apud Strada, 1989, p. 212). Seguindo essa linha de raciocínio, o mesmo estatuto da União dos Escritores de 1932 diz que

a condição decisiva para o desenvolvimento literário, para o seu ofício artístico, sua saturação ideológica e política, é a *conexão próxima e direta do movimento literário com as questões da política do Partido e do regime Soviético*, a inclusão dos escritores em uma ativa construção Socialista, e de seus cuidadosos e profundos *estudos da realidade concreta* (Bowlit, 1976, p. 297, tradução nossa, grifos nossos).

Strada (1989), ao comentar os fatores centrais do “método” do Realismo Socialista, fala em *partiinnost’*, *ideinnost’* e *narodnost’*, sendo que o primeiro fator se refere a fidelidade ao partido e à suas concepções, não importando contradições ou dúvidas. O segundo se refere à validade ideológica de uma obra, uma derivação da “teoria do reflexo”. O terceiro é sobre o caráter “popular” do Realismo Socialista, ou seja,

---

<sup>88</sup> As outras artes também tiveram que se unificar em associações gerais sob o controle estatal.

de que ele está enraizado na classe operária e no campesinato (Bullitt, 1976). Com esses três instrumentais à mão, a burocracia podia, sem problemas, qualificar ou censurar uma determinada obra ou artista. Não era preciso mais depender dos próprios artistas para uma organização correta do meio, o Partido podia definir seus objetivos e metas e aplicá-los a todos os campos da cultura ou da arte. Ao mesmo tempo, críticos e especialistas se utilizavam destes conceitos para darem às decisões partidárias e burocráticas um verniz intelectual e culto<sup>89</sup>.

O Realismo Socialista se afirma, então, mais como uma concepção de mundo, uma forma de descrever, interagir e intervir ideologicamente orientada na realidade social e cultural do momento histórico, do que como um modelo estético-artístico e cultural capaz de responder às inúmeras demandas da produção artística do período.

O “realismo”, enquanto um método de trabalho, foi escolhido mais por causa de sua forma figurativista e representacional direta que, para os líderes políticos, era capaz de satisfazer de forma simples e rápida aos gostos e conhecimentos das classes trabalhadoras. A representação tinha uma função mais próxima de “educar” do que satisfação estética (gozo ou deleite em relação à obra).

A maior parte da produção do período, entre 1932 e a morte de Stalin em 1953, não é de grande valor ou destaque artístico, mas contém uma elevada carga ideológica e propagandística do regime. Grandes painéis (pinturas monumentais) e cartazes políticos são o núcleo principal do espólio estalinista em artes visuais, a maioria deles voltados para sublinhar a figura e o poder de Stálin dentro do regime soviético<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> O principal nome da cultura soviética a dar apoio e emprestar seu carisma para a criação, desenvolvimento e implementação do Realismo Socialista foi Maxim Gorky. Sua adesão ao modelo em construção é tão grande que entusiasticamente pronuncia que o Realismo Socialista “afirma o ser como ação, como criação, cuja finalidade é o desenvolvimento incessante das mais preciosas faculdades individuais do homem, para a sua vitória sobre as forças da natureza, para a sua salvação e longevidade, para a grande felicidade de viver na Terra” (Gorky apud Strada, 1989, p. 196).

<sup>90</sup> Como complemento a derrota dos grupos de vanguarda, o design soviético do período do Realismo Socialista e posterior teve sua qualidade comprometida, reduzin-

O Realismo Socialista, em síntese, se afirma como uma “jaula”, na qual todos os artistas devem estar inseridos e, ao mesmo tempo, a agirem de acordo com as normas pré-estabelecidas. Ele não só dá a ideologia, como também o método de praticar essa ideologia. A configuração do sistema passa por organizar a tudo e a todos de forma a não haver diferenças ou desvios (que podemos chamar de totalitarismo), sob o controle direto e pesado do Partido, através dos organismos de estado (ministérios, associações, federações, sindicatos). Especificamente para as Belas-Artes (pintura, escultura, arquitetura), a criatividade e a experimentação estavam interditos. Não havia a necessidade de desenvolver mais nada, já que as formas, as técnicas e as habilidades, sem falar nos temas, já haviam sido desenvolvidos através dos modelos vindos principalmente do século XIX, do Realismo em pintura e escultura e do classicismo em arquitetura.

Na virada da década de 1930, a transição da multiplicidade de vozes das vanguardas para o monolitismo do Realismo Socialista encerrou o processo de (re)criação do novo mundo e do Novo Homem através da Arte; ele seria (re)feito através da ideologia (política) de um Partido único e de um líder totalitário.

---

do tanto a forma quanto os materiais a modelos mais comuns ou bastante explorados.





Gustav Gustavovitch Klutcis  
(1895-1944)

pintor, artista gráfico

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Artes Gráficas (Poligrafia)



# 2

## A VANGUARDA EM AÇÃO: A FORMAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO VKHUTEMAS (1918-1926)

*A arte destrói seu passado.  
Concretamente, isto quer dizer que  
todos os grandes construtores foram  
destruidores: eles destroem a igreja  
de madeira para colocar no lugar  
uma nova, de pedra.*

**Viktor Shklovsky**

### **A primeira mudança: os Ateliês Livres – SVOMAS (1918-1920)**

Devido ao ambiente “caótico” em que a Revolução e a Guerra Civil estavam jogando a Rússia após 1917, algumas decisões ou novidades no campo administrativo estavam em compasso de espera. Na área específica do Narkompros, cujos limites, esferas de influência, estrutura organizacional e verbas não estavam estruturados, as instituições se encontravam paralisadas ou sem uma base de atuação. O comissário Anatoly V. Lunatcharsky, ele próprio um artista, controlava o ensino básico, técnico, superior, as artes e os museus, além da editora estatal (Gozisdat), do Proletkul't e do ensino para adultos e nacionalidades não russas (Fitzpatrick, 1970).

A confusão, duplicação e superposição de setores eram muitas vezes visíveis. Essa dificuldade de estruturação faz parte das múltiplas ten-

dências que tentavam moldar e organizar o Narkompros a sua maneira. Na área artística, essa característica era ainda mais agudizada, devido aos múltiplos grupos (dos realistas dos século XIX aos artistas esquerdistas-futuristas) que estavam dentro da organização (Fitzpatrick, 1970).

Todo esse pano de fundo acabou por retardar algumas decisões, principalmente a mudança dos Comissariados e do próprio governo de Petrogrado para Moscou<sup>1</sup> (Fitzpatrick, 1970). Essa mudança também acabou selando o destino das artes na Rússia ao tornar novamente Moscou como centro do desenvolvimento russo. As escolas de arte de todo o país estavam em compasso de espera em suas atividades devido a essas dificuldades. Somente no segundo semestre de 1918 é que a situação começou a mudar. Mesmo assim, algumas transformações foram realizadas, ainda em 1917, como a elevação das escolas de arte de Moscou a categoria de estabelecimentos de ensino superior.

O governo decreta as mudanças mais importantes em 1918, assinando um decreto publicado em 7 de setembro, em que cria os Ateliês Livres<sup>2</sup> utilizando-se das instalações da Escola Stroganov<sup>3</sup> para o 1º SVO-MAS (*Pervye Gosudarstvennye Svobodnye Khudozhestvennye Masterkie* – 1º Ateliê Artístico Livre Estatal) e da Escola de Pintura, Escultura

---

<sup>1</sup> A cidade de São Petersburgo foi construída durante o reino de Pedro, o Grande e se tornou a sede do governo russo desde 1720 até 1918. Em 1914, devido a guerra a cidade teve seu nome mudado para Petrogrado, em 1924 para Leningrado e em 1992 de novo para São Petersburgo.

<sup>2</sup> O decreto, publicado no *Izvestia*, nº 193, de 7 de setembro de 1918, dizia o seguinte: “A Escola de Arte Industrial Stroganov e a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou serão rebatizadas de Ateliês Artísticos livres Estatais sob a direção do Comissariado do Povo para a Instrução. O Comissário governamental para os Assuntos Artísticos, D. P. Shterenberg, o secretário, Trunin” (Khan-Magomedov, 1990, p. 175).

<sup>3</sup> A Escola Stroganov de Arte Industrial surgiu a partir de 1825 através de uma escola privada de desenho fundada pelo industrial S. Stroganov em Moscou. Em 1843, ela é doada ao estado russo e passa a funcionar como uma escola voltada para o ensino de artes aplicadas para a indústria. Foi ganhadora de várias medalhas em Exposições de Artes Aplicadas pelo mundo (Paris – tanto em 1867 quanto em 1900 –, Viena, Filadélfia, São Petersburgo). Sua formação é complementar a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, incluindo vários professores que serão importantes mais tarde na formação tanto do SVOMAS quanto do VKhUTEMAS, como F. Fedorovski, K. Korovin, I. Joltovskiy, A. Shtchushev e N. Andreev (Khan-Magomedov, 1990).

e Arquitetura<sup>4</sup> para o 2º SVOMAS (*Vtorye Gosudarstvennye Svobodnye Khudozhestvennyye Masterkie* – 2º Ateliê Artístico Livre Estatal) em Moscou (Khan-Magomedov, 1990).

Além disso, foram promulgados dois decretos concernentes à admissão de alunos e às eleições dentro da nova instituição<sup>5</sup> (Khan-Magomedov, 1990). As novidades eram muitas, a começar pela não intervenção estatal no campo das artes, uma das mais importantes contribuições de Lunatcharsky durante esse período inicial da revolução russa. Para os alunos, era livre a entrada e a frequência, não sendo exigidos diplomas, conhecimentos prévios ou serem membros do partido bolchevique e a idade mínima exigida era de 16 anos<sup>6</sup>. Não havia também provas para a admissão (Khan-Magomedov, 1990).

Para a eleição de representantes e chefes de ateliês, os estudantes escolhiam diretamente seus diretores, dentro do quadro de professores. Todas as correntes artísticas tinham direito de representação e votação. Os diretores poderiam ser quaisquer dos professores.

1. Os alunos dos Ateliês Artísticos Livres Estatais dispõem todos, sem exceção, do direito de eleger diretores em cada disciplina artística.
2. Propõe-se aos alunos que procedam desde agora à eleição dos diretores, se possível sem interromper o trabalho.

---

<sup>4</sup> A Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou foi fundada em 1832, reconhecida oficialmente em 1834. A partir de 1866, ela passou a ensinar arquitetura. Sua formação e especialização era muito sólida e os alunos tinham que ter entre 12 e 18 anos para fazer parte do corpo discente. A duração dos estudos era de 8 anos para pintura e escultura e 10 anos para arquitetura. Alguns dos mais importantes artistas modernistas e vanguardistas foram formados por ela como: pintura (Arkipov, Gerassimov, Kuznetsov, Kuprin, Malevitch, Tatlin, Machkov, Fal'k), escultura (Volnukhin, Golubkina, Efimov, Konenkov, Korolev) e arquitetura (Golossovo, Ladovski, Melnikov) (Khan-Magomedov, 1990).

<sup>5</sup> Ambos os decretos foram publicados juntos ao decreto de criação dos SVOMAS, no *Izvestia*, nº 193 de 7 de setembro de 1918.

<sup>6</sup> A base do decreto é taxativa, e diz que “1. Todos aqueles que desejam receber uma formação artística especializada têm o direito de entrar nos Ateliês Artísticos Livres Estatais. 2. Os pedidos serão levados em conta a partir da idade de 16 anos. NB. A apresentação de diplomas não é necessária para entrar nos Ateliês Artísticos Livres Estatais”.

3. Todas as correntes artísticas têm a garantia de ser representadas nos ateliês.
4. Todos os artistas têm o direito de lançar sua candidatura para ser diretor de ateliê.

Essa configuração inicial demonstrava que os traumas das escolas tsaristas de artes (elitistas, centralizadas e autoritárias) seriam desmontados através de uma nova configuração totalmente aberta e democrática (Khan-Magomedov, 1990).

Abertos oficialmente em dezembro de 1918 (11 e 13) com a presença de Lunatcharsky no dia 13, que pronunciou um famoso discurso sobre a arte no novo estado soviético, os Ateliês já funcionavam desde setembro (Lodder, 1983).

As novidades eram muitas, algumas não testadas em nenhuma outra escola na época. É preciso enfatizar que nesse momento a Bauhaus, escola alemã equivalente dos SVOMAS e VKhUTEMAS, ainda não havia sido criada. A ousadia sempre traz algumas dificuldades, e os SVOMAS trouxeram muitas, tanto no ambiente interno quanto externo. Também é preciso dizer que administrativamente todas as instituições de ensino artístico, inclusive os SVOMAS estavam sob a jurisdição da seção de artes plásticas do comissariado (IZO Iskusstvo) e não das seções de ensino superior ou técnico<sup>7</sup> (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990).

A estruturação interna dos ateliês não era muito fácil de se entender, mas estava organizada dessa forma (Khan-Magomedov, 1990):

---

<sup>7</sup> No Narkompros, as seções artísticas estavam separadas entre artes plásticas e visuais, cinema, literatura, teatro, música e propaganda. Os museus artísticos estavam sob a jurisdição de outra seção, a dos museus.

### Estrutura administrativa e deliberativa do SVOMAS (1918-1920)

Seção IZO do Comissariado	Manda- tário da Seção	Secretário de Administração	Conselho de Mestres e Conselho Síndico
------------------------------	-----------------------------	--------------------------------	---

Conselho do Ateliê (Presi- dium do conselho, Presiden- te do Conselho)	Assembleia Geral das Áreas	Assembleia Geral
--	-------------------------------	---------------------

A combinação de facilidades de entrada e currículo novos acabou por atrair um número muito grande de jovens artistas. Alguns dos maiores nomes das artes soviéticas estavam entre os alunos dos ateliês, especialmente no segundo ateliê.

A organização do 1º SVOMAS foi eficaz logo de início, chegando já em 1919 a ter 14 ateliês de pintura, 4 de escultura, 3 de arquitetura, além de ateliês de artes aplicadas (arquitetura de interiores, têxtil, metais, gravura e impressão, cenografia, pintura ornamental, porcelana, cerâmica e ferro) (Khan-Magomedov, 1990). Os mestres diretores desse SVOMAS eram mais voltados ao ensino das artes aplicadas e menos influentes nos rumos da nova arte soviética<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> A principal diretiva do 1º SVOMAS era o desenvolvimento das artes aplicadas, e o design em seu começo na Rússia, “Os Primeiros Ateliês Artísticos Livres Estatais representam uma vantagem importante para o desenvolvimento da indústria artística do país, que somente atingirá um nível elevado com a participação estrita dos próprios operários. Operários do setor têxtil, do algodão estampado, moldadores, operários do vidro, da porcelana, da madeira, pintores de edifícios, operários do teatro, litógrafos, tipógrafos, gravuristas e decoradores, podem adquirir nos laboratórios dos Primeiros Ateliês Artísticos Livres Estatais todos os conhecimentos indispensáveis acerca da arte e suas realizações concretas”, e sendo mais preciso Davi Shterenberg, o presidente da IZO diz “O plano dos Ateliês Artísticos Livres Estatais, na linha da antiga Escola Stroganov, é o seguinte: existe toda uma série de ateliês de caráter puramente artístico, com professores que pertencem a todas as tendências, onde os alunos desenvolvem seu gosto, se familiarizam com a forma e a cor desenhando e pintando objetos. Existe também um ateliê profissional onde, sob a direção de um mestre-operário, cada aluno aprende a dominar o material com o qual deve trabalhar, por exemplo, o algodão estampado, a madeira (indústria de marfeteria), os cartazes (impressão), etc. Em paralelo a esses ateliês, serão criados ateliês de composição nos quais os alunos poderão aplicar seu saber e sua capacidade criadora”.

O segundo SVOMAS, ao contrário, tinha os mais influentes e importantes nomes das artes russas no momento, seus mestres incluíam V. Kandinsky, K. Malevitch, V. Tatlin, I. Machkov, K. Korovin, R. Falk (na pintura); Archipenko (escultura); I. Joltovsky, I. Rylski e A. Chtchussev (arquitetura) (Khan-Magomedov, 1990). Ele compreendia 14 ateliês de pintura, 4 de escultura, 3 de arquitetura, 1 de gravura (água-forte), 1 de fotografia e 1 de pintura sem mestre designado. A novidade desse último ateliê era que os alunos desenvolviam seus próprios trabalhos sem a supervisão de um mestre pintor, tornando o ateliê sede do OBMOKhU (Associação dos Jovens Pintores), do qual participavam G. Klutcis, os irmãos G. e V. Stenberg além de outros jovens pintores importantes para o desenvolvimento do construtivismo soviético.

Além dos ateliês artísticos, havia também outros cursos para complementação do aprendizado como estética, filosofia da arte, teoria da arte, história e crítica da arte, história da mitologia antiga, história da arte francesa contemporânea, anatomia plástica, desenho, faktura, cor e composição, cenografia, história da pintura monumental, psicologia, lógica, filosofia das formas contemporâneas e teoria poética. Todos esses cursos estavam a cargo de nomes importantes na cultura russa como V. Mayakovsky, V. Ivanov, M. Borissov, A. Tairov etc.<sup>9</sup> (Khan-Magomedov, 1990).

O número de alunos dos dois SVOMAS era, em 1919, de 718 para o primeiro e 1200 para o segundo, mostrando o alcance das mudanças e os novos rumos que o ensino artístico estava tomando. As novidades do currículo livre (com a rejeição de metodologias ou pré-requisitos unificadores), dos mestres de ateliê (com liberdade total para cada professor em seu ateliê como parte autônoma dos Ateliês Livres) e da liberdade de ensino e criação eram suficientes para trazer cada vez mais

---

<sup>9</sup> A lista de docentes diretores de ateliê, para o ano de 1919, mostrava uma grande diversidade tanto de concepções artísticas como de áreas de ensino, incluíam nomes como Maliavin, Maliutin, Fedorovski (naturalismo); Grigoriev, Ulianov (realismo); Korovin (impressionismo); Kuznetsov, Kontchalovski, Lentulov (neo-impressionismo); Kuprin, Rojdestvenski (pós-impressionismo); Tatlin (cubo-futurismo); Morgunov, Malevitch (suprematismo).



jovens artistas modernistas para as escolas. Porém, ainda havia hábitos herdados das escolas anteriores, e professores e alunos eram, em geral, conservadores em arte, com dificuldades para a aceitação de artistas de vanguarda, além de estarem desenvolvendo um modelo tradicional de divisão das belas-artes (pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas) (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990).

Os problemas administrativos também ajudaram a levar a experiência a impasses de difícil superação. Pode-se acrescentar, ainda, a pressão exercida por círculos Proletkul't na mentalidade dos artistas e nos próprios órgãos administrativos do Narkompros (Lodder, 1983). As críticas ao sistema vinham de todos os lados. O NARKOMPROS, responsável pelo ensino em toda a Rússia, precisou montar, no segundo semestre de 1920, um modelo que agradasse a pelo menos parte dos artistas professores.

Assim, nasceu, em novembro de 1920, o VKhUTEMAS – Vysshie Gosudarstvennye Khudozhestvenno-Tekhnicheskie Masterkie (Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico), fruto da fusão dos dois SVOMAS em uma nova escola, centralizada administrativamente, ainda mantendo alguns pontos que eram considerados positivos nos Ateliês Livres, porém com um objetivo específico, visível no próprio decreto de criação da escola:

O Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico é um estabelecimento de ensino superior artístico especializado, que tem por princípio preparar mestres-artesãos, artistas de qualificação superior para a indústria, assim como instrutores e dirigentes para a formação técnica profissional.

Os SVOMAS eram únicos, devido em parte estarem próximos do governo em Moscou, o que acarretou na mudança de muitos artistas para a cidade e na transformação da mentalidade artística através dos debates e das instituições que estavam surgindo na cidade para organizar a arte dos novos tempos. Outra importante contribuição dos SVOMAS foi terem uma continuidade capaz de transformar uma experiência em realidade de longo prazo e de duração ampliada. O surgimento da escola que trazia as conquistas dos SVOMAS mostrava que sem os

Ateliês Livres não seria possível avançar ainda mais e criar um novo modelo de ensino e uma nova instituição central no desenvolvimento das vanguardas russas do século XX, o VKhUTEMAS. Não seria pouco se fosse só isso, mas os Ateliês Livres mostraram uma vitalidade e uma novidade no ensino que até hoje ainda não foi totalmente estudado e compreendido.

### *Ampliando o conhecimento: Rabfak (1921-1930)*

A necessidade de ampliar a base de formação, tanto da classe operária quanto camponesa, era um importante passo para criar uma nova geração de profissionais e acadêmicos vindos dessas origens. A baixa participação de trabalhadores no ensino oficial, durante o tsarismo, era um instrumento de controle social. Essa lacuna, após a revolução, era bem visível, já que havia uma nova configuração do ensino em marcha. Nos primeiros anos da revolução, ficou clara a obrigação do Narkompros em expandir a educação formal para todos, principalmente a educação em ensino superior.

As universidades, faculdades e os centros de ensino e pesquisa na Rússia revolucionária eram quase que homogeneamente formados por antigos acadêmicos vindos do regime anterior, e por estudantes cujo perfil era pertencerem às classes mais abastadas da sociedade russa. Mesmo no ensino de artes, essa realidade era evidente. Os SVOMAS e as novas academias de artes não tinham um perfil que alargasse o ensino o suficiente para todos. O surgimento das Rabfak (Rabochii Fakul'tet – faculdades operárias), em 1918, era uma tentativa de ampliar esses espaços (Fitzpatrick, 1970). Nesse contexto, surge, em 1921, uma Rabfak de ensino de artes em Moscou (Lodder, 1983).

As novidades e os objetivos que o VKhUTEMAS tinha, ao ser criado, levaram a uma escola que exigia um sólido conhecimento artístico e uma abrangente formação de base para os candidatos que aspirassem a estudar nela (Lodder, 1983). Esse corte conduzia a um

perfil de estudante mais elitizado, o que não era a ideia de formação do VKhUTEMAS. Principalmente para cursar o ano inicial, o chamado curso básico, era necessário ter formação em artes anterior, embora a instituição não colocasse barreiras para a participação de operários e seus filhos.

A Rabfak de ensino artístico tinha, então, como premissa básica a formação de um contingente de futuros alunos do VKhUTEMAS provenientes do operariado, do campesinato, dos filhos de quadros do partido e da pequena e média burguesia, tanto russa quanto das nacionalidades que compunham a Rússia soviética (Khan-Magomedov, 1990). Esse novo perfil de estudante foi importante para mudar a correlação de forças e a mentalidade interna do VKhUTEMAS/VKhUTEIN.

A Rabfak foi fundada sob a direção de A. Babichev<sup>10</sup>, escultor e professor no VKhUTEMAS. Babichev acreditava que a faculdade operária era um modo de criar uma escola que correspondesse aos anseios e às necessidades que estavam sendo postas na Rússia naquele momento. Sua ideia era não somente criar instituições voltadas para as práticas construtivistas e produtivistas que defendia, mas também de buscar novas metodologias de ensino em etapas iniciais e preparatórias de escolas de arte (Lodder, 1983). Para ele,

é necessário inculcar no estudante um método profissional de pensamento como o da Rabfak. O estudante tem que estudar a forma artística em conexão com os materiais. O modo figurativista de pensar é inadequado para o trabalho de um produtivista-utilitarista [proizvodstvennik-utilitarist]. Ensinando somente um método figurativista de pensar... torna um [artista] produtivista em um artista figurativista. É essencial mudar a 'educação enciclopédica' para uma estudo em bases de es-

---

<sup>10</sup> Aleksei Vassilievitch Babichev (1887-1963), era um ativo escultor que participou das decorações do aniversário da revolução, em 1918, em Moscou, além do Plano para a Propaganda de Monumentos de Lênin. Foi professor no SVOMAS (nas oficinas de escultura geral e escultura decorativa), no VKhUTEMAS/VKhUTEIN (disciplina volume na Seção de Base), na Rabfak (departamento de arte), membro ativo do INKhUK como construtivista, e, a partir de 1926, tornou-se membro do AKhRR, principal associação do Realismo na Rússia. Continuou ensinando artes durante a década de 1930.

pecialização [artística]. As artes aplicadas tornaram-se fora-de-moda quando foi descoberto que uma determinada forma, conforme a função do objeto e o material [utilizado], é o que faz um objeto ser de alta qualidade em vez de ser usual (Babichev apud Lodder, 1983, p. 114, tradução nossa).

Originalmente, a Rabfak estava orientada para as artes decorativas (plásticas), mas já a partir de 1923, foram acrescentados os departamentos de música e teatro e em 1924 o de literatura, formando a chamada Faculdade Operária Artística Unificada (Edinyi Khodojestvennyi Rabfak) (Khan-Magomedov, 1990). Embora fossem departamentalizadas no Narkompros, na Rabfak, essas áreas funcionavam de modo integrado. Seus principais professores da área de artes plásticas eram, na maioria, vindos do VKhUTEMAS, como A. Babichev, V. Grigoriev, I. Zavialov, K. Zefirov, E. Machkevitch, N. Maximov entre outros. (Khan-Magomedov, 1990).

O curso tinha duração de quatro anos, os alunos eram aceitos a partir dos 16 anos de idade, recebiam uma bolsa de estudo, e a maior parte do corpo discente vinha do operariado (Khan-Magomedov, 1990). Embora inicialmente o programa tenha sido elaborado por um dos principais nomes das artes russas, V. Favorski, não foi aceito devido à ênfase em artes aplicadas e decorativas, porque a maioria dos professores estava mais próxima ao construtivismo e produtivismo (Khan-Magomedov, 1990).

No fim da década de 1920, já sob a orientação do VKhUTEIN, as mudanças em termos de tempo de duração (três anos em vez de quatro) e a orientação profissionalizante se tornaram padrão também na Rabfak. A divisão em três áreas básicas de domínio, voltadas para a formação posterior no VKhUTEIN, passou a ser desenho, pintura e escultura, subdivididas em dois grupos de especialização: a) volume (arquitetura, escultura, cerâmica, trabalho em madeira e metal); superfície (artes gráficas, pintura, têxtil) (Khan-Magomedov, 1990).

O perfil de estudantes que frequentavam a escola era majoritaria-

mente de jovens vinculados ao Komsomol (juventude comunista), principal agremiação da juventude na URSS. Esse tipo de jovem garantia ao Rabfak uma mentalidade mais afinada com as ideias do partido bolchevique e dos modelos de comportamentos dos jovens comunistas. Para ilustrar essa tendência, em 1929, dos 627 alunos inscritos, 350 pertenciam ao Komsomol, 58 eram membros do Partido, 28 estagiários<sup>11</sup> e o restante não vinculados aos organismos partidários (Khan-Magomedov, 1990). A maior parte dos alunos pertenciam ao operariado (51,05%), sendo que os outros eram de origem camponesa (28,27%), camponeses pobres (0,9%), pupilos da nação (0,98%) e empregados em geral (13,8%)<sup>12</sup> (Khan-Magomedov, 1990).

As mudanças no perfil do VKhUTEIN, em que a maior parte dos alunos vinham tanto de classe média, quanto da intelligentsia ou de pais artistas, passaram a vir, então, das classes operária e camponesa em sua maioria. Essa alteração levou a uma radicalização da posição dos estudantes, em que até um dos maiores representantes do construtivismo/produtivismo N. Tarabukin ser chamado de “idealista místico” e do próprio Babichev, de “autocrata da massa estudantil” (Khan-Magomedov, 1990). No fim da década de 1920, a Rabfak tinha cumprido o seu papel de alterar e ampliar o acesso ao ensino superior, no caso da área de artes, para um grande número de jovens, que antes não tinham nem a possibilidade, nem a chance de desenvolverem seus potenciais criativos e artísticos. Uma política positiva para o desenvolvimento do ensino superior soviético.

---

<sup>11</sup> Os estagiários eram candidatos a pertencerem ao partido, onde passavam por um período preparatório e um exame de entrada.

<sup>12</sup> Os pupilos da nação eram jovens que haviam perdido os pais ou haviam sido abandonados durante os anos de guerra, revolução e guerra civil.



Boris Danilovitch Korolev  
(1885-1963)

escultor

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Escultura

## VKhUTEMAS (1920-1926)

O VKhUTEMAS (Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico – *Vyshie Gosudarstviennye Khudojestvenno-Tekhnicheskie Masterskie*), ao ser criado tinha como missão básica prover o novo estado de um grupo de novos artistas tanto na criação, quanto na produção e no ensino. Uma instituição de formação superior e técnica, continuação dos SVOMAS e das antigas escolas de arte de Moscou. O decreto de criação é bem explícito quanto a isso,

O Conselho de Comissários do Povo decreta:

O Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico é um estabelecimento de ensino superior artístico especializado, que tem por princípio preparar mestres-artesãos, artistas de qualificação superior para a indústria, assim como instrutores e dirigentes para a formação técnica profissional.

Os alunos seriam aceitos sem muito empecilho,

Todos os antigos alunos dos Primeiro e Segundo Ateliês Artísticos Livres Estatais que tenham terminado uma parte dos seus estudos e que tenham sido aprovados em seus exames podem entrar no Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico ou serem inscritos nos cursos correspondentes a seus níveis de conhecimentos.

Os antigos alunos que desejarem beneficiar-se deste direito, deverão ser recomendados pelos estabelecimentos que os empregam e responderem a uma pesquisa da Seção de Artes Plásticas no que diz respeito ao à possibilidade de integrá-los ao Ateliê.

A fusão dos dois SVOMAS em uma instituição mais organizada e mais hierárquica, foi uma saída para o Narkompros que já no início de 1920 tinha sido pressionado para mudar o modelo dos Ateliês Livres. As dificuldades foram contornadas com uma instituição mais tradicional de ensino. A sede da nova escola, na antiga instalação da Escola Stroganov, dava ao mesmo tempo, uma ligação segura com o passado e a busca

de novos caminhos e respostas (Jadova, 1978). O decreto de criação foi ratificado em 29 de novembro de 1920, recebendo a assinatura definitiva de Lênin em 18 de dezembro de 1920 e publicado dia 20 de dezembro (Adaskina, 1992).

A criação do VKhUTEMAS colocou Moscou como centro do desenvolvimento artístico da Rússia revolucionária, tendo em seus quadros um conjunto muito grande de artistas de primeira grandeza do cenário artístico russo. Em pouco tempo, as principais forças do pensamento estético-artístico do país, estavam em embate para resolver o modelo didático-pedagógico de uma instituição diferenciada. Como em um mesmo lugar as artes “puras” iriam dividir lugar com as artes aplicadas e as novas artes industriais, artistas de cavalete e construtivistas começaram a ampliar suas forças em direção ao ensino de base da escola.

A configuração que foi tomando a Seção de Base e os cursos fundamentais ministrados nelas, transformou o ensino no VKhUTEMAS em parte do esforço construtivista de mudar o modo de vida social na Rússia<sup>13</sup>. A estrutura inicial do ensino de base (chamada de Seção Preparatória Experimental) não caracterizava grandes mudanças

§ 5. A Seção Preparatória Experimental é instituída junto ao VKhUTEMAS afim de preparar, nas disciplinas artísticas e nas disciplinas científicas especializadas, aqueles que desejam receber uma formação artística e técnica. Para ser aceito no VKhUTEMAS, é necessário obrigatoriamente passar por essa seção.

Suas disciplinas de formação não tinham o caráter revolucionário que teria logo em seguida, “Na Seção Preparatória Experimental são ensinados: o desenho, a pintura, a modelagem, o desenho linear, a geometria descritiva, o desenho projetivo, a perspectiva, a anatomia, a história das artes, a física, a química e as matemáticas”.

---

<sup>13</sup> A Seção de Base, inicialmente era uma unidade de apoio para a formação inicial do aluno. Sua estrutura mudou para acomodar o modelo que se tornou mais formalista psicotécnico (Khan-Magomedov, 1990).



A estruturação da escola, em faculdades especializadas que tinham sua própria pedagogia e propedêutica, ainda que próximas, foi a marca da primeira fase, entre 1920 e 1923, que coincide com a atuação do primeiro reitor Efim Radvel, um escultor. Neste primeiro momento a instituição estava buscando sua própria identidade, que cada vez mais passava a ser construtivista<sup>14</sup>.

As primeiras experiências mais voltadas para as vanguardas foi a partir da Faculdade de Arquitetura, em seus ateliês remanescentes dos SVOMAS, eram gestadas novas formulações pedagógicas que estavam sendo discutidas no Inkhuk durante os anos de 1920 e 1921. Os professores estavam com uma visão mais próxima das concepções que dominavam os debates da época, como Nikolai Ladovski, com seu método formal e psicológico de compreensão da arte e de sua produção, principalmente na Arquitetura.

Segundo Adaskina (1992), o VKhUTEMAS continha todas as esperanças e contradições da vanguarda: orientação para a experimentação artística, exploração da forma, máxima criação subjetiva e individual aliada a uma busca do coletivo, conhecimento objetivo para experimentações artísticas, solução do dilema da análise e síntese da prática artística e na teorização da arte contemporânea etc. Toda essa ânsia de encontrar uma nova forma de se fazer arte estava enraizada e complementava o desejo utópico de mudança da sociedade, das pessoas e inclusive do tempo humano. A pedagogia daí derivada buscou levar em seus projetos essa esperança de renovação.

A estrutura de funcionamento do VKhUTEMAS para o preparo de novos artistas era basicamente o seguinte (até 1923, ano da organização da Seção de Base):

---

<sup>14</sup> As "fases" do VKhUTEMAS coincidem com os períodos de cada reitor, Radvel (1920-1923), criação e desenvolvimento da escola; Favorskii (1923-1926), amadurecimento e período mais fértil em termos pedagógicos; Novitski (1926-1930), dificuldades e mudanças de direcionamentos, que resultaram no fechamento da instituição (Lodder, 1983).

- 1) Seção Preparatória Experimental;
- 2) Faculdade de Pintura;
- 3) Faculdade de Escultura;
- 4) Faculdade de Arquitetura;
- 5) Faculdade de Artes Gráficas;
- 6) Faculdade de Trabalho em Metal;
- 7) Faculdade de Trabalho em Madeira;
- 8) Faculdade de Cerâmica;
- 9) Faculdade Têxtil.

A separação clássica entre belas-artes e artes aplicadas, era também o modelo de divisão do VKhUTEMAS. A pintura e a escultura se tornaram faculdades mais impermeáveis ao construtivismo, mesmo que seus alunos tivessem vindo tanto da Seção de Base (dominada pelos partidários da arte industrial) ou do Rabfak, com sua ênfase iconoclasta na arte operária. Essas duas faculdades concentravam uma parte expressiva do alunado, mostrando também a busca por parte dos discentes de áreas mais consagradas e mais conservadoras.

Em um momento de expansão, muitas contradições vão ficando para trás, principalmente a que operava dentro da didática das faculdades. Embora o método formal e voltado para a análise dos materiais fosse predominante nos dois primeiros anos de cada aluno, a faculdade de pintura tinha o maior número de estudantes, e sua metodologia era muito mais próxima dos modelos tradicionais de reprodução de obras, cópia de modelos e conhecimento da história da arte como fonte de inspiração e desenvolvimento. A formação dos alunos se tornava mais rica, porém eles acabavam por optar por continuar a reproduzir o modelo tradicional.

Os anos de 1920 a 1924, foram os mais importantes para os construtivistas na escola, pois podiam discutir suas propostas no INKhUK ou no RAKhN, na revista LEF, e em outros organismos e publicações. As lições retiradas das disciplinas e da implementação de determinadas

práticas pedagógicas foram muito importantes para o desenvolvimento posterior do construtivismo dentro da instituição. Como para os construtivistas a luta pelo espaço era importante, em um artigo editado pela revista LEF, os grupos contrários são duramente criticados:

Três grupos artísticos lutam para conquistar uma posição dominante dentro dos Ateliês Superiores de Arte e de Técnica de Moscou.

Os Puristas: Shevtchenko, Lentulov, Fedorov, Machkov, Falk, Kardovski, Arkhipov, Korolev, etc.

Os partidários das Artes Aplicadas: Filippov, Favorski, Pavlinov, Novinski, Cheverdiaev, Egorov, Norvert, Rukhliadiev, etc.

Os Construtivistas e Produtivistas: Rodchenko, Popova, Lavinski, A. Vesnin, etc.

Os combates ocorrem em diversos fronts. Primeiro grupo: os Puristas obtêm a separação total entre as faculdades de produção e a arte "santa", pura, ao que se opõem energeticamente os partidários das Artes Aplicadas aliados aos Construtivistas e aos Produtivistas.

Entretanto, em razão do reforço das tendências produtivistas entre a juventude estudantil e da ausência de demanda por "pequenos quadros", observa-se nos últimos tempos um certo número de dissidentes do campo dos "Puristas" em direção ao dos Produtivistas.

O tempo de reitoria de Favorski, um grande gravurista russo, foi muito importante, principalmente porque durante seu período a Seção de Base tornou-se independente e obrigatória para todos durante os dois primeiros anos de curso. O ensino girava em torno da Seção que tinha muita liberdade para ousar e aprofundar os debates sobre a arte que se queria fazer no VKhUTEMAS. Artistas identificados com o construtivismo passaram da Seção de Base para as áreas de arte industrial (madeira, metal, têxtil, cerâmica), caso de Rodchenko (metal) e Stepanova (têxtil).

Em 1926, sob a pressão do Glavprofobr, órgão do Narkompros, e do Partido através dos grupos de arte realista, e com um direcionamen-

to mais claro para a formação em design, visto que era uma importante aquisição para a expansão industrial prevista para o desenvolvimento da URSS começa as mudanças para um instituto ainda mais fechado e centralizado em uma área da produção artística. A luta pela formação integral continuava, mesmo com as mudanças, as linhas básicas ainda continuavam.

Um trabalho correto é possível no VUZ com a condição de que sua estrutura fundamental seja comum a todas as faculdades de especialização. Os métodos de educação individualistas devem obrigatoriamente ser substituídos por métodos objetivos de formação.

É indispensável conceder uma atenção toda particular aos métodos práticos e analíticos de estudo dos rudimentos da arte: suas propriedades, as qualidades de seus componentes e as bases de sua organização.

O trabalho escolar, estritamente harmonizado, deve se repartir entre as aulas expositivas, os ateliês e os laboratórios (enquanto organismos escolares auxiliares). O desenvolvimento das capacidades de organização e de invenção do estudante deve ser objeto de uma atenção particular.

A Seção de Base e seu curso fundamental funcionava como a primeira “gramática” de uma linguagem visual para os alunos que iniciavam seus estudos na instituição (Jamaikina, 1978). A importância dessa Seção pode ser avaliada pelo peso que ela tem nas descrições sobre a escola. Em quase todos os textos se destaca a força e a novidade do curso fundamental, que funcionava como um elo de ligação entre as faculdades. A seção tinha a função de manter coesa toda a estrutura tanto da escola quanto dos métodos de ensino básicos (Lodder, 1983, Khan-Magomedov, 1990, Adaskina, 1992).

A criação da Seção de Base independente, em 1923, foi um passo importante para a manutenção e a ampliação das ideias que estruturavam a formação dos alunos. Em primeiro lugar o método (formal e psico-técnico) e as ligações entre cada área de concentração e a formação artística específica de cada faculdade. Cada matéria era ministra-

da em relação a escolha da faculdade por parte dos novos alunos, por exemplo a disciplina cor era obrigatória para os alunos de artes gráficas, pintura, têxtil e cerâmica; enquanto a disciplina espaço era obrigatória para os alunos de madeira, metal, arquitetura e escultura. As matérias estavam relacionadas as necessidades formais de cada área (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990). No quadro abaixo, está designada essa diferenciação das áreas e das matérias correspondentes para os anos iniciais do Curso Fundamental:

### Matérias artísticas (ano escolar 1922-1923)

Dia	Matéria	Professor	Horário	Faculdade	Sala
2ª feira	Cor	Vesnin Popova	12-14	Artes Gráficas Pintura Têxtil Cerâmica	5º estágio
3ª feira	Espaço	Dokutchaev Ladovsky Krinski	12-14	Madeira Metal Arquitetura Escultura	3º estágio Ateliê e Arquitetura
4ª feira 5ª feira	Grafismo	Rodchenko Kisselev Efimov	12-14	Pintura Têxtil Artes Gráficas Cerâmicas	5º estágio
6ª feira	Volume	Lavinskii	12-14	Madeira Metal Arquitetura Escultura	Faculdade de Madeira

Quanto ao método, desenvolvido por vários professores, mas tendo como linha mestra as ideias de Ladovski, que buscava uma tipologia das formas, acompanhado dos atributos fundamentais (clareza, unidade, harmonia, tensão e dinâmica) (Quilici, 1969). Esse método, chamado de psico-analítico, une a busca formal a percepção, no qual o que interessa é a organização da visão e sua relação com a compreensão

intelectual (Khan-Magomedov, 1990; Khan-Magomedov, 1987). Esse modelo pedagógico de aprendizado buscava superar o puro-visibilismo dos modelos europeus formais, bem como o aprendizado de cunho historicizante e psicologizante que não tinham em conta a parte formal e material do processo, deixando os alunos com um aprendizado basicamente de cópia e de reprodução por um lado e por outro a compreensão da Arte como abstrata e metafísica.

Nos anos de curso da Seção de Base, o primeiro ano era comum, dedicado a orientar e treinar a todos os alunos, enquanto o segundo ano era mais específico, voltado a aprimorar as capacidades e pré-requisitos de cada área (Lodder, 1983, Jamaikina, 1978)<sup>15</sup>.

Os docentes de cada uma das áreas de concentração no curso fundamental, são em sua maioria construtivistas, como Rodchenko, A. Vesnin, Popova, Dokuchaev, Krinskii e Lavinskii (Lodder, 1983). A presença de muitos professores importantes na Seção de Base denota a qualidade e a força que essa unidade do VKhUTEMAS tinha. A liberdade de criação também era um atrativo, pois estes docentes não tinham cerceamentos em suas propostas didáticas e em suas aplicações práticas (Khan-Magomedov, 1990).

A ênfase formadora da Seção de Base buscava eliminar o método academicista e empiricista que dominava nas academias de arte, para moldar um novo modo de conceber a composição (Jamaikina, 1978). A composição em última instância cederia lugar a construção, pensada em termos de projeto e processo.

As disciplinas, embora tivessem professores diferenciados, eram integradas, em que cada uma ampliava a si própria e as demais por levar os alunos a dominar determina técnica ou conceito que pertencem a outras áreas do conhecimento artístico. As principais áreas de concentração são: cor, volume, espaço e grafismo (linhas) (Lodder, 1983).

---

<sup>15</sup> O programa da Faculdade de Arquitetura, o mais completo, mostra a ênfase na leitura psicoanalítica de Ladovski.

A principal base do método aplicado na Seção de Base era o conceito de análise, no sentido de organizar e ampliar a base de desenvolvimento da sociedade. Para os alunos era preciso dar um instrumental, para os professores testar seus conhecimentos e atitudes (Adaskina, 1992),

A Seção de Base oferecia outras disciplinas, não somente as disciplinas artísticas básicas. Elas se dividiam em teóricas e práticas no ateliê:

#### SEÇÃO DE BASE

Disciplinas teóricas:

Matemáticas superiores (2 avaliações); Exercícios de matemáticas superiores (2 avaliações); Geometria descritiva (2 avaliações); Exercícios de geometria descritiva (2 avaliações); Mecânica teórica (2 avaliações); Física (2 avaliações); Trabalhos práticos de física (2 avaliações); Química (2 avaliações); Trabalhos práticos de química (2 avaliações); História da arte (4 avaliações); Instrução política (4 avaliações).

Trabalhos práticos nos ateliês:

Disciplinas gráficas (8 avaliações); Disciplinas da cor (4 avaliações); Disciplinas do volume (4 avaliações); Disciplinas do espaço (2 avaliações).

Como a capacitação era a de um técnico, havia a necessidade de acentuar a demanda por disciplinas da área de ciências exatas (matemática, geometria, mecânica e química)<sup>16</sup>. Os alunos de arquitetura e faculdades de arte industrial tinham uma base muito de aprendizado que iria ser importante mais tarde. Os alunos dos cursos de pintura e escultura agregavam uma carga de conhecimentos muito maior e podiam se desenvolver mais em suas faculdades.

A Seção de Base pode servir como um modelo de divisão do ensino, ao mesmo tempo que busca integrar as partes conflitantes ou diferenciadas. Em várias outras escolas se buscou fazer como no VKhUTEMAS, mas só uma é comparada pela abrangência e novidade

---

<sup>16</sup> As diferenças de formação entre os alunos do VKhUTEMAS e do VKhUTEIN se acentuam na comparação entre os dois, principalmente a ênfase totalizadora do primeiro, frente a especialização do segundo.

da prática, a Bauhaus. O curso básico da Bauhaus tinha semelhanças conceituais e práticos com o curso do VKhUTEMAS, mas serviam para distintas visões de arte, para a Bauhaus era a união novamente do artista com o artesão; para o VKhUTEMAS a união do artista com o engenheiro (Droste, 1992; Wick, 1989).

Antes da Seção de Base ser criada, o curso fundamental era dado nas faculdades individualmente, com a duração de um ano. Essa situação mudou a partir de 1922, com a Seção de Base controlando o curso fundamental de dois anos. Até 1926 essa situação foi mantida, com o aumento da carga horária dos alunos para cinco anos de curso (Lodder, 1983).

As faculdades do VKhUTEMAS mantiveram as divisões que já eram encontradas na arte russa do momento da Revolução e posteriormente tanto no SVOMAS quanto nas outras instituições de ensino e pesquisa. As faculdades de Pintura e Escultura foram paulatinamente se afastando das outras faculdades, tornando-as formadoras de pintores e escultores no sentido tradicional<sup>17</sup>.

A faculdade símbolo dos primeiros anos é de Arquitetura, não somente porque dela veio o modelo pedagógico da Seção de Base, como também se desenvolveram duas vertentes da arquitetura moderna russa, o racionalismo e o construtivismo.

O desenvolvimento de novos tipos de construção, os clubes operários, as casas-comunas, as habitações para um grande número de pessoas, o novo urbanismo, eram necessidades que deveriam ser supridas pelo novo arquiteto que seria formado pela instituição. As diversas preocupações estilísticas e de modelos tradicionais não conseguiam mais preencher os requisitos requeridos para a nova situação econômica e política<sup>18</sup>. Embora a maior parte dos projetos não tenham sido imple-

---

<sup>17</sup> A faculdade de pintura tinha um grande contingente de alunos, que demonstrava a força da pintura de cavalete.

<sup>18</sup> Estes conceitos já existiam antes, mas os russos acrescentaram as ideias de acabar com a relação campo x cidade através da reorganização territorial (desurbanismo) e da descentralização urbana e do poder.



mentados, eles representaram as conquistas que o VKhUTEMAS teve na área. Quase todos os professores tinham força dentro do universo da arquitetura, o que deixava a área muito forte (Khan-Magomedov, 1987).

As diversas configurações dos ateliês da faculdade, tendo como figuras de proa Ladovski, Melnikov e Ginzburg, vertentes do pensamento arquitetônico russo, levaram os professores e alunos a buscarem novos caminhos e horizontes. Sairá do VKhUTEMAS as concepções de cidade-linear e desurbanismo (Khan-Magomedov, 1987).

As outras faculdades, de artes aplicadas e industriais, ficarão em um processo de busca de identidade, principalmente a faculdade de artes gráficas. Os seus professores, dentre os quais se encontrava Favorski (o reitor da escola), estavam tentando compor uma teoria a meio caminho entre os tradicionalistas e os construtivistas, uma teoria orgânica da arte, diferenciada do mecanicismo construtivista e do historicismo tradicional. Nessa busca lançaram mais uma vertente do pensamento artístico moderno russo (Adaskina, 1992).

O VKhUTEMAS teve em seus primeiros anos uma explosão conceitual, todos os caminhos podiam ser testados, havia a disponibilidade estrutural, havia o desejo e a utopia de que podiam fazer tudo. Os principais participantes, tanto professores quanto alunos deixaram marcas na instituição e na cultura artística russa.

As novidades – a Seção de Base e a liberdade didático-pedagógica – mostraram até aonde poderia chegar se não tivessem sido retirados da vida artística. Até 1926, o VKhUTEMAS era contraditório, tinha uma grande carga de energia acumulada, após esse ano, a situação se tornou difícil e o que tinha sido adquirido começou a se perder. O caminho da vanguarda estava no fim.



Nikolai Aleksandrovitch Ladovski  
(1881-1941)

arquiteto

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Arquitetura

# 3

## A VANGUARDA NA DEFENSIVA: MUDANÇAS E TRANSFORMAÇÕES DO VKHUTEIN (1927-1930)

*É possível prever a perspectiva de  
uma recusa da arte em nome da arte.  
Ela anuncia-se naquelas suas obras que  
se tornam silenciosas ou desaparecem.  
Mesmo do ponto de vista social, elas são  
a consciência recta: é melhor não haver  
arte alguma do que o realismo socialista.*

**Theodor W. Adorno**

### **As mudanças na escola: a formação do VKhUTEIN**

A transformação do VKhUTEMAS em VKhUTEIN (*Vyssii Gosudarstvennyi Khudojestvenno-Tekhnicheskii Institut* – Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico) não foi somente institucional, veio no bojo das transformações políticas e sociais que estavam acontecendo na URSS durante a fase de reestruturação da liderança do estado soviético, em outras palavras, durante a montagem do estalinismo. A mudança de rumo levou à readaptação e à reorganização das instituições soviéticas para atender à nova demanda. O ensino também teve sua revisão das prioridades e das concepções pedagógicas. O VKhUTEMAS se tornava, neste contexto, mais um anacronismo a ser remodelado, um obsoleto modelo vindo das fases do Comunismo de Guerra e da NEP.

Entre 1925 e 1926, as mudanças começaram a acontecer. Embora a mudança do nome tenha sido somente a partir de 1926, a reorganização estava em pleno funcionamento. O reitor do período da nova instituição – menos flexível e mais organizada, de meados de 1926 até o fim em 1930 – era o sociólogo de arte Pavel Novitsky. Ele substituiu um dos mais importantes gravuristas russos, Vladimir Favorsky (1923-1926), e contribuiu para a viragem da entidade em um instituto que caminhava para se tornar uma escola de *design* plena (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990).

As discussões sobre as mudanças dentro da escola e também por parte do Narkompros, podem ser aquilatadas através das ideias do próprio diretor do Glavprofobr, ao intervir em uma reunião – em 1925 – sobre a reestruturação do VKhUTEMAS,

N.I. Tcheliapov, presidente do Glavprofobr, *indica que essa reorganização tem por objetivo evitar a sobrecarga dos de-  
canatos, simplificar e reduzir o custo de funcionamento das  
faculdades, adaptá-las melhor à realidade.* O Glavprofobr estima que a divisão das faculdades apresentada pela direção do VKhUTEMAS perpetua o aspecto por demais abstrato e formal do ensino sem trazer nenhuma precisão suplementar quanto à natureza e o conteúdo dos cursos; *acredita também que as faculdades do VKhUTEMAS, em sua organização atual, não oferecem a imagem do bom desenvolvimento orgânico de um VUZ artístico (estabelecimento escolar superior);* uma parte das faculdades funciona segundo o princípio artístico, enquanto uma outra parte funciona segundo o princípio industrial. É por esses motivos que o Glavprofobr propõe a fusão das faculdades de produção com tendência industrial com as faculdades artísticas, sob a direção destas últimas (grifos nossos).

Outras intervenções também mostram uma incompreensão ou mesmo um certo desprezo pela formação dos alunos ou pelos métodos aplicados (a Seção de Base é a mais atacada),

O camarada Vainer sugere a organização de um colégio técnico artístico preparatório; ele justifica sua intervenção

dizendo que *os ateliês de arte da República devem formar mestres qualificados no domínio das artes plásticas, enquanto a maior parte dos novos ingressantes não estão preparados em absoluto*, e o desenho e a pintura fazem falta em sua formação preparatória (grifos nossos).

A principal conquista do VKhUTEMAS – a Seção de Base – tornou-se um incômodo, principalmente devido a sua metodologia, baseada em princípios formais e aprendizado segundo o conhecimento, e não pela reprodução. Na mesma reunião, a direção do VKhUTEMAS ainda estava comprometida com essa visão ao rejeitar a proposta de reorganização sem a Seção de Base,

A direção do VKhUTEMAS não aprova essa nova distribuição; ela lutou durante dois anos para que *o programa se articule em torno da organização de uma Seção de base que ensine os princípios formais, e a partir da qual deve ser construído o trabalho das faculdades artísticas e especializadas*. O princípio do agrupamento das faculdades é a consequência lógica do desenvolvimento desse programa (grifos nossos).

A resoluta defesa da sua estrutura e de seus métodos manteve o VKhUTEMAS intacto, mas não conseguiu frear as mudanças promovidas tanto por parte do corpo docente como pelos discentes, principalmente os oriundos da Rabfak. O chamado “Front Cultural”, a disputa pela cultura e a redução da influência “burguesa”, que nas Artes significava o combate às vanguardas, a cada vez maior força dos “artistas proletários”, com suas concepções realistas e baseados em uma redução sociológica da Arte a reprodutora ideológica do estado e propagandista do partido (plekhanovismo e leninismo), tiravam cada vez mais a força do modelo do VKhUTEMAS.

A redução das instituições de ensino de vanguarda em escolas e institutos mais conservadores estava a pleno vapor entre 1925 e 1926, basta se ver que em Leningrado a desmontagem foi mais rápida e teve maior carga de perseguição. Malevitch foi o principal alvo, a instituição que ele tinha ajudado a montar e desenvolver – o Ginkhuk – foi fechada

e o modelo de escola de arte tradicional voltou a ser aplicado em Leningrado, além do próprio artista ter sofrido perseguição e redução de sua força dentro das artes soviéticas (Kovtun, 1996). Não é coincidência que, ao fechar o VKhUTEIN, as Faculdades de Pintura e Escultura (as mais conservadoras dentro da instituição) tenham sido transferidas para Leningrado (Khan-Magomedov, 1990).

A busca de um estabelecimento mais comprometido com a formação técnica e de quadros de especialistas, um instituto de design mais sintonizado com as mudanças estruturais do estado, se tornava dia-a-dia mais premente e importante. Novitskii foi o principal articulador dessa nova necessidade, que tinha o apoio dos docentes construtivistas e produtivistas, mas que, ao mesmo tempo, pensavam mais em termos artísticos. Na única faculdade formada a partir da fusão de outras duas – a *Dermetfak* –, oriunda das Faculdades de Madeira e Metais, os principais construtivistas eram seus professores. Suas pesquisas se voltaram para o estudo da transformação da vida cotidiana (*byt*), através de novos produtos capazes de satisfazer e ao mesmo tempo “embelezar” a vida diária, principalmente nos clubes operários e nas edificações públicas (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990). Mas essa nova faculdade defendia a Seção de Base mais do que as outras, mais “artísticas”, uma contradição resolvida com a supressão da área e a divisão do VKhUTEIN em faculdades específicas.

Durante os anos de 1926 até 1930, o VKhUTEIN funcionou ainda muito parecido com a estruturação anterior, mas com as novas preocupações e demandas políticas e sociais, a maior parte do corpo docente se agrupou em relação a seus pares artísticos. Nessa segunda fase, a Seção de Base e a *Dermetfak* são as principais áreas de maior desenvolvimento<sup>1</sup>. Um instituto de ensino superior técnico, mas acima de tudo uma instituição artística e formadora de artistas plenos e integrais.

---

<sup>1</sup> As dificuldades em encontrar textos mais detalhados sobre o VKhUTEIN, a segunda vida do VKhUTEMAS, mostra que ainda existe um *gap* entre o estudo da escola entre 1920 e 1925 e o instituto entre 1926 e 1930, inclusive porque as fontes não conse-

## O modelo pedagógico do instituto

O VKhUTEIN tornou-se uma escola voltada para a formação mais específica e um foco na criação do Design cotidiano soviético. Essa nova configuração teve repercussão direta na reorganização do curso básico. As disciplinas e metodologias continuaram as mesmas, mas o tempo de duração e as práticas artísticas mudaram (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990). Para os anos de 1927 até 1930, o curso básico teve reduzida a sua duração, passando a ser de um ano. A ênfase era,

1. OBJETIVOS. Todos os estudantes do primeiro ano recebem na Seção de base uma formação artística geral que deve permitir que eles resolvam a maior parte dos problemas de produção artística que terão de enfrentar nas outras faculdades. O estudo do desenho, da pintura, do volume e do espaço fornece-lhes os conhecimentos e saberes necessários à resolução dos problemas formais e de composição fundamentais comuns a todas as artes do espaço. O estudo teórico e prático da cor e das leis ópticas de combinação das cores é ensinado em uma disciplina anexa: a cor. Além disso, as disciplinas sociais e as matérias teóricas gerais constituem a base da educação ideológica dos estudantes. Uma formação teórica geral facilita o aprendizado da especialização ministrada nas outras faculdades.

Todas as disciplinas artísticas comportam um programa mínimo obrigatório para todos. Mas, em acordo com os objetivos das outras faculdades, o programa da Seção de base propõe um horário adaptado que permite o aprofundamento de certas disciplinas tendo em vista uma especialização futura. No entanto, o horário de desenho, em razão do caráter universal dessa matéria, é o mesmo para todas as especializações.

O Curso Básico foi reformulado para conter quatro disciplinas fundamentais (pintura, volume, espaço e desenho) acrescidas da disciplina

---

quem ser unânimes em acontecimentos e fatos. A Seção de Base e a DermETFak serão os elementos tratados com maior intensidade na próxima seção

de estudo da cor<sup>2</sup>. As concepções gerais que criaram a Seção de Base ainda existiam no VKhUTEIN, pois “a Seção de base é parte integrante do Instituto. Nela os estudantes recebem um primeiro nível de formação que os prepara para se tornarem artistas-produtores”. A formação ideológica e geral (disciplinas humanísticas e de ciências exatas) completavam o quadro do estudante a ser preparado para ingressar nas faculdades do VKhUTEIN,

o estudo das ciências sociais permite que o estudante receba uma formação ideológica e desenvolva a consciência de seu engajamento na vida ativa em relação à sua futura especialização. O estudo das matérias teóricas lhe confere uma boa formação científica e permite que ele defina sua futura função social; enfim, conhecimentos formais e um nível de estudo elevado devem permitir que ele delimite melhor sua especialização.

Cada uma das disciplinas tinha um quadro de docentes vindos das faculdades que compunham o instituto, assim também seriam garantidas a continuidade e a integração das aulas e dos alunos (Lodder, 1983). A perda da autonomia da Seção de Base a tornava uma faculdade voltada para dar suporte às atividades e uma maior especialização para as unidades de formação. A aceleração dos estudos era uma das facetas da viragem promovida pela industrialização e modernização decretadas pelo estado através do Plano Quinquenal e das novas políticas adotadas pelo Partido (Khan-Magomedov, 1990).

Durante os anos de 1926 até 1930, o curso básico foi se reduzindo, em duração, até atingir somente um semestre. Ao mesmo tempo, a carga horária das disciplinas foi organizada em relação ao curso a ser seguido posteriormente pelos alunos, se tornando um “ciclo básico” de estudos, mais do que período de reflexão e aprendizado criativo. Ao se configurar dessa maneira, o curso básico deixou de ser representante de um novo

---

<sup>2</sup> Lodder (1983) coloca que havia quatro disciplinas fundamentais: espaço, volume, cor e grafismo. O manual dos estudantes diz que havia quatro mais uma auxiliar. A problemática das fontes é muito grande, em se tratando do VKhUTEMAS/VKhUTEIN.



modelo de educação e formação profissional, passando a ter apenas a função de treinar o novo aluno para executar tarefas mais complexas<sup>3</sup>.

O “emagrecimento” do curso básico ou fundamental estava em sintonia com as demandas e aspirações dos artistas que acreditavam na formação tecnológica por sobre a artística, principalmente dos jovens estudantes oriundos da Rabfak e de alguns professores das faculdades de artes industriais. Mesmo o reitor Pavel Novitski tinha em conta esse modelo de formação<sup>4</sup>, embora colocasse ênfase na formação artística,

Alguns gostariam de determinar o lugar a ser concedido às disciplinas técnicas e artísticas. Isso é, metodologicamente, colocar mal o problema. É inútil determinar, em porcentagem, a importância de tal ou tal disciplina. É inútil também afirmar que o ensino artístico não serve para nada e só pode ser ministrado em detrimento das outras disciplinas. Deve-se, ao contrário, é definir com clareza a importância das disciplinas artísticas na elaboração e organização do modo de vida a fim de permitir a racionalização da habitação operária. Deve-se é centrar as disciplinas em torno da produção. Então não haverá mais contradição entre o ensino artístico e o ensino técnico. Penso que se devam recrutar docentes-artistas que se adaptem a um instituto técnico e engenheiros-tecnólogos que se adaptem a uma faculdade de arte; mas não se deve em caso algum apelar a artesãos, pois o artesano, no sentido estrito do termo, é para nós tão estrangeiro quanto a arte pura.

Embora com sua existência ameaçada, a Seção de Base mantinha sua metodologia embasada nas ideias de construção formal, análise material e aprendizado integral, uma formulação que buscava a criação de um aluno capaz, mas também crítico e criativo,

---

<sup>3</sup> Khan-Magomedov (1990) argumenta que a Seção de Base e seus cursos eram muito prestigiados durante a fase mais importante dela (1923-1926). Um modelo novo e aberto a experimentações e debates, que levava os professores da Seção a serem muito prestigiados, a ponto de priorizarem sua docência nesta do que nos seus próprios ateliês.

<sup>4</sup> Para Novitski, o VKhUTEIN deveria formar “artistas-tecnólogos altamente qualificados para a indústria” (Khan-Magomedov, 1990, p. 121, tradução nossa).

II. MÉTODOS. A Seção de Base tem como primeiro princípio pedagógico jamais estudar as disciplinas separadamente umas das outras mas enquanto elementos de um conjunto no seio do qual elas se completam e se enriquecem mutuamente, utilizando os meios formais específicos de cada uma delas, a fim de resolver os diversos problemas de composição. Para reforçar o caráter homogêneo dos estudos, um calendário de exercícios progressivos permite que se tratem conjuntamente os problemas comuns a todas as disciplinas. Acrescente-se igualmente a utilização do fundo metodológico que agrupa o material didático e os melhores trabalhos realizados em todas as disciplinas. Esse fundo permite que o estudante aborde, de forma simples e densa, a totalidade do conteúdo formal das disciplinas artísticas, assim como sua aplicação tanto na produção de obras históricas quanto contemporâneas. Com um apanhado global, o estudante pode analisar as relações e os laços existentes entre os diversos elementos que constituem o conjunto.

O estudo das obras de arte se faz em função das disciplinas estudadas. As fotografias e os quadros são expostos nos ateliês e analisados em aula. A lista dos melhores livros de arte é exposta na biblioteca do VKhUTEIN. Enfim, visitas a museus e exposições e sessões de projeção de slides se somam ao conteúdo das aulas e favorecem uma abordagem completa e aprofundada dos problemas.

O segundo princípio pedagógico em vigor na Seção de base visa a formar e a desenvolver a criatividade dos estudantes. Esse princípio constitui o fundamento do programa comum a todas as disciplinas; ele garante clareza, objetividade e coerência aos exercícios de composição. *Ademais, o método coletivo de ensino reforça ainda mais esse objetivo.* Ele consiste em elaborar em comum os programas e a progressão dos exercícios, em organizar discussões teóricas com os estudantes, tanto no momento dos exercícios quanto durante as excursões, em avaliar coletivamente os trabalhos e as provas de exame, em conduzir um trabalho de pesquisa científica coletivo. Isso enseja, por um lado, compreender melhor e resolver os problemas de programa, de método, de teoria e de prática, e, por outro lado, desenvolver intercâmbios frutíferos entre estudantes e docentes (grifos nossos).

Essa formulação, que consta no programa da Seção para os anos de 1929-1930, é ainda uma declaração de princípios, a busca de um método coletivo de aprendizado – uma das mais importantes contribuições do VKhUTEMAS – é defendida como ponto central da formação do estudante, não é preciso dizer que esse era o mais atacado dos conceitos, principalmente a partir de 1928-1929. Para a continuidade da própria instituição, a Seção de Base não tinha mais o apoio nem a “aura” adquirida nos anos anteriores, e seus objetivos foram reduzidos à formação básica. Mas isso era ainda muito importante, mesmo na mudança para um instituto puro de design, sem esse motor não haveria o artista-construtor, o artista-engenheiro, o artista-tecnólogo, tão sonhados pelos construtivistas e produtivistas.

As disciplinas fundamentais tinham um caráter muito abrangente, enquanto formadoras de uma nova mentalidade e criadoras de um novo tipo de maestria, dois dos principais eixos de formação do VKhUTEIN. A disciplina “Espaço”, no seu programa, indica bem isso,

Como as outras disciplinas, a disciplina “Espaço” está na base de toda formação artística especializada.

Seus objetivos são os seguintes:

a) estudo das formas de grande dimensão em relação à escala humana; sua situação no espaço, relativamente às coordenadas espaciais e a um observador determinado, sob diferentes tipos de iluminação.

b) valorização das propriedades e organização das formas em relação a um observador.

A organização das formas no espaço permite que o homem se oriente, sua disposição deve portanto ser expressiva. Entende-se por “qualidade de orientação de uma forma expressiva” uma justa percepção visual de suas propriedades que se organizam em sistema dinâmico dependendo de um centro principal de composição, o qual é por sua vez definido por dois fatores fundamentais: 1) a direção do movimento do espectador, 2) o grau de dependência da forma em questão em relação às outras formas em torno dela (grifos nossos).



Moisei Iakovlevitch Guinzburg  
(1892-1946)

arquiteto

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Arquitetura

Nota-se nessa declaração a ênfase na apreensão do espaço como psicológico e ao mesmo tempo expressivo e material. Essa disciplina, oriunda dos arquitetos, principalmente das ideias de Ladovskii, do início da década de 1920, busca formar no aluno uma nova abordagem de se ver o espaço, na qual este se torna parte integrante da vida material, e portanto a Arquitetura deve ser responsável pela reorganização da vida social de forma direta, novas construções, novos modelos de edificações para um novo tipo de vida (Khan-Magomedov, 1987; Lodder, 1983). As outras disciplinas fundamentais tinham as mesmas preocupações, buscando sempre a formação integral do alunado, em bases dos objetivos e métodos já descritos.

A Seção de Base era a primeira parte da formação, a segunda era as faculdades especializadas, que se dividiam em:

- a) Pintura;
- b) Escultura;
- c) Arquitetura;
- d) Trabalho em Madeira e Metal;
- e) Artes Gráficas;
- f) Têxtil;
- g) Cerâmica;
- h) Impressão.

As diferentes correntes de pensamentos artísticos e estéticos na União Soviética também se dividiam em torno das faculdades. As faculdades de pintura e escultura, embora muito prestigiadas, concentravam os artistas mais conservadores ou menos vanguardistas. Entre seus quadros docentes, contavam artistas de primeira grandeza, inclusive do modernismo soviético, mas devido à ênfase na “arte de cavalete”, havia sempre a disputa e os confrontos com as faculdades descritas como de arte industrial, como têxtil, cerâmica e trabalho em madeira e metal (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990, Adaskina, 1992).

As faculdades de pintura e escultura tinham seus programas mais artísticos, basta citar que na Seção de Base, tanto para uma quanto

para a outra, não havia a aplicação de matérias de caráter científico (matemática, física, química), que eram ministradas para todas as outras faculdades (Khan-Magomedov, 1990). A concentração de matérias voltadas para a formação de pintores e escultores, mais próximos dos artistas clássicos do que dos vanguardistas, lembrava mais a formação das antigas escolas de arte em Moscou do que o VKhUTEMAS. A maior parte dos professores e alunos faziam também pintura de cenários e interiores, mas o principal foco era a pintura de cavalete, mais tradicional e figurativista<sup>5</sup>. Para a escultura, o abandono da produção de peças abstratas aconteceu inclusive entre os docentes, que eram famosos por criarem esse tipo de escultura, como Korolev<sup>6</sup>.

A faculdade de artes gráficas tinha em seu quadro docentes tanto tradicionais quanto partidários das artes aplicadas, como Favorski (reitor do VKhUTEMAS de 1923 a 1926), que propunham uma faculdade mais focada para a gravura, confecção e impressão de livros e cartazes (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990)<sup>7</sup>. Os professores dessa faculdade eram dos mais atacados pela LEF, já que ficavam a meio caminho entre o artesão e artista-engenheiro<sup>8</sup>. A configuração das disciplinas dessa

---

<sup>5</sup> É muito evidente a ênfase na formação do pintor (e escultor) mais tradicional nessas faculdades.

<sup>6</sup> Vera Mukhina, escultora e docente no VKhUTEMAS/VKhUTEIN, foi posteriormente a criadora de um dos símbolos do estalinismo, a escultura que adornava o pavilhão soviético da Exposição de Paris, em 1937, que representava uma jovem camponesa com uma foice e um jovem operário com um martelo.

<sup>7</sup> Os docentes de outras faculdades também tinham grande produção em cartazes e publicações, como Rodchenko, El Lissitzky e Klutcis. Aliás, são os mais importantes cartazistas construtivistas junto com os irmãos Stenberg.

<sup>8</sup> Em um artigo da LEF, de 1924, mas válido para os anos posteriores, os editores diziam “Essas chafurdices agradam os partidários das Artes Aplicadas, lisonjeados de ver verdadeiros pintores pondo-se a trabalhar com eles segundo as boas velhas tradições da arte aplicada e não de qualquer jeito à nova moda. Isso permite que os Aplicaionistas lutem contra os Construtivistas e os Produtivistas no *front* da arte da esquerda. Entre esses artistas das artes aplicadas, formou-se um subgrupo dos mais curiosos, o dos Produtivistas Místicos, composto por Pavlinov, Favorski e pelo padre Florenski. Essa pequena companhia declarou guerra a todos os outros grupos e considera ser a única a possuir autênticos artistas das artes aplicadas. Eles perseguem a Faculdade de artes gráficas e importunam os alunos com problemas do gênero: “O sen-

faculdade mostra tendência para a busca do equilíbrio entre as artes “puras” e construtivismo das vanguardas, com uma acentuação das concepções místicas que alguns dos professores possuíam.

As faculdades que representam o modelo mais conhecido de construtivismo e produtivismo são as faculdades de Arquitetura e a Faculdade unificada de Trabalho em Madeira e Metal, esta última fruto da reorganização do VKhUTEMAS que não chegou a se completar em 1925-1926. As duas tinham em seus quadros os principais nomes do construtivismo, além de estarem firmemente ancoradas nas ideias de (re)criação da vida cotidiana e da ênfase no caráter técnico da profissão artística. O destaque na criação de novos materiais e de objetos de uso cotidianos, que não fossem tributários das antigas relações sociais (capitalistas e burguesas), acrescido da busca pela nova arte soviética, deixavam essas duas faculdades mais próximas das vanguardas soviéticas como um todo. Tanto a faculdade de Arquitetura quanto a de Madeira e Metal tinham entre seus docentes um grande número de vanguardistas, embora professores mais conservadores e tradicionalistas fossem também de seus quadros<sup>9</sup>.

A faculdade de Arquitetura tinha uma metodologia baseada nas ideias de Ladovski sobre a compreensão do espaço e a intervenção neste; para ele,

O arquiteto deve ser ciente, mesmo que somente de uma maneira elementar, das leis da percepção e dos significados do alcance de um impacto, só então ele poderá ter a disposição, para a prática de sua arte, tudo o que a ciência moderna pode oferecer. Das ciências que auxiliam o desenvolvimento da Arquitetura, uma lacuna séria será preenchida pela nova ciência da psicotecnologia.

---

tido espiritual da configuração das letras”, ou então “A luta do branco e do preto nas artes gráficas”.

<sup>9</sup> Na faculdade de Arquitetura podemos citar Vesnin, Golossov, Melnikov, Ladovski, Dokuchaev, Miturich e Ginzburg. Da Faculdade de trabalho em Madeira e Metal os nomes são El Lissitzky, Rodchenko Klutcis e Tatlin.

A chamada “psicotecnologia”, base do pensamento de Ladovski, é

No estabelecimento dos atributos que definem a concepção de arquiteto, foi essencial, primeiramente, definir como característica básica da atividade contemporânea do arquiteto que ele organize a percepção do espaço e das formas espaciais. Em outras palavras, foi necessário formular de uma maneira concreta e científica, de um modo geral, a concepção de uma composição arquitetural (quer dizer, espacial).

A estética racionalista de Ladovski, que é formal e voltada à compreensão do espaço em relação à percepção, era uma disputa com os construtivistas na faculdade, também formalistas, mas voltados a uma análise objetiva (e estrutural) dos significados da arquitetura, como pontua Ginzburg em seu programa para a disciplina de “Teoria de Composição Arquitetônica”<sup>10</sup>. A força dos racionalistas e construtivistas era muito grande, também devido às associações de que esses arquitetos participavam fora do VKhUTEIN<sup>11</sup>. Com essa configuração, a faculdade formava alunos muito próximos das concepções vanguardistas, como Ivan Leonidov<sup>12</sup>.

Mesmo em um ambiente cada vez menos vanguardista, Ladovski conseguiu montar seu laboratório psicotécnico, que buscava encontrar as leis gerais da percepção sob um ângulo formal e racionalista.

---

<sup>10</sup> Pode-se notar no programa uma amálgama entre as ideias racionalistas e construtivistas, uma certa síntese entre as duas. Ginzburg tinha uma atitude construtivista mais genética-evolutiva do que estritamente iconoclasta, como na seguinte afirmação: “Uma opinião incorreta e largamente difundida é que o Construtivismo representa o niilismo artístico e é a rejeição da forma, uma má vontade para levar a forma em conta. Na verdade, entretanto, o Construtivismo é um método de trabalho para pesquisar o caminho mais confiável e correto para a nova forma, e que corresponda o mais próximo, ao novo conteúdo social... nós aproximamos a forma através da revelação de seu objetivo social”. Para uma visualização das posições de Ginzburg, seu texto “Estilo e Época”, publicado em 1924 é uma síntese bastante completa e fundamentada.

<sup>11</sup> Para os racionalistas a ASNOVA e, para os construtivistas a OSA.

<sup>12</sup> Ivan Ilitch Leonidov se formou em 1927, com um projeto do Instituto Lênin, considerado um dos melhores por seus professores e um dos mais importantes projetos vanguardistas soviéticos. Logo após se formar passou a integrar o corpo docente da faculdade de arquitetura do VKhUTEIN. Também foi membro da OSA, de orientação construtivista (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1987; Khan-Magomedov, 1990).



O laboratório tinha como objetivos gerais:

1. Como todos os outros departamentos de ensino e de pesquisa da Faculdade de Arquitetura do VKhUTEIN, nosso laboratório tem por objetivo elevar a qualificação dos estudantes e promover pesquisadores.

2. Além disso, o laboratório possui seu próprio objetivo: é uma organização pioneira que visa a elaborar uma base científica sólida para a arquitetura contemporânea, a fim de complementar a abordagem individual e intuitiva que prevalece atualmente.

O programa do laboratório aborda o conjunto dos problemas que necessitam, para sua resolução, de uma abordagem científica e de pesquisa.

Sua base de funcionamento e ser programa disciplinar tinham sido elaborados por uma

comissão especial dirigida pelo professor Ladovski e composta por representantes do corpo de professores, A. Vesnin, Dokutchaev e Ladovski, e de delegados estudantes, Krutikov, Gluchtchenko e Brejnev, membros do escritório do círculo arquitetônico.

O programa aborda quatro tipos de problemas:

a) aqueles relativos à análise dos elementos formais da arquitetura; problemas psicotécnicos. Notas; padrão e terminologia pelo professor N. Ladovski; b) aqueles relativos à pedagogia da arquitetura pelo professor N. Dokutchaev; c) aqueles relativos aos métodos de análise funcional em arquitetura pelo professor A. Vesnin; d) e aqueles relativos à análise dos fatores sócio-técnicos na arquitetura, colocados pelo representante do círculo arquitetônico.

Porém, como o objetivo era a criação de uma base racional e científica para os conhecimentos científicos, Ladovski teve de criar e construir novos aparelhos – únicos –, especializados em medir a percepção e os aspectos “subjetivos” da formação do arquiteto. Assim ele criou aparelho(s):

- a) para medir a precisão do “golpe de vista”;
- b) para medir a precisão da apreciação das linhas: lineovideômetro (*liglazometr*);
- c) para medir a precisão da apreciação das superfícies: superfícievideômetro (*ploglazometr*);
- d) precisão da apreciação dos volumes: volumovideômetro (*oglazometr*);
- e) destinado a demonstrar as leis da percepção das relações espaciais: agorâmetro (*prostrometr*);
- f) para verificar a espacialidade, a ponderabilidade e o equilíbrio; permitindo além disso uma comparação objetiva dos projetos arquitetônicos.

O desejo de conceber e registrar a subjetividade e a individualidade dos artistas e da própria Arte tinham agora instrumentos capazes de medi-las. Ou, pelo menos, capazes de medir em escala numérica e formal. Com esses *gadgets*, também ficava visível a necessidade dos vanguardistas de buscar a compreensão dos fenômenos, fossem eles reais, imaginados, psicológicos, individuais, culturais, artísticos ou materiais. O laboratório de Ladovski é uma mostra dessa aspiração (Khan-Magomedov, 1987).

Mas de todas das faculdades do VKhUTEIN, a Faculdade de trabalho em Madeira e Metal (DERMETFAK – *Derevo i Metalloobrabatyvayushchii Fakul'tet*)<sup>13</sup>, unificação das faculdades de madeira e a de metal no outono 1926, era a mais construtivista e utopista. O seu diretor (decano) era Aleksandr Rodchenko, um dos fundadores do Construtivismo, e um dos maiores combatentes pela arte na indústria e na própria vida cotidiana. Ele buscou transformar essa faculdade na produtora do

---

<sup>13</sup> A tradução de trabalho em metal poderia ser também metalurgia, mas surgiria a dificuldade em dizer que essa metalurgia era artística mais do que voltada para a engenharia, além disso o trabalho em madeira também poderia ser traduzido por marcenaria e marchetaria, mas novamente haveria a ambiguidade de parecer ser arte aplicada e artesanato. Por essas dificuldades, e para manter a concepção construtivista de trabalho artístico e industrial ao mesmo tempo foi escolhida essa tradução.

“novo cotidiano” soviético, um posto avançado do “novo homem socialista”,

*Nesta tarefa o objetivo é revelar e ensinar ao futuro engenheiro de objetos como inventar e criar coisas completamente novas sem ter à sua frente amostras para aperfeiçoar ou rejeitar.*

Tendo estabelecido uma tarefa primeira de responder às demandas da atualidade com um objeto - fazer uma proposta completamente nova.

Exemplos: iluminação especial na intersecção de duas ruas; uma cooperativa soviética; uma lanchonete e seus equipamentos (grifos nossos).

Com essa proposta, os objetos passam a ser armas para enfrentar o mundo que estava sendo “derrotado” e as potencialidades da nova produção industrial e artística,

A função da tarefa não era mostrar uma mobília multifuncional, porque o princípio das funções múltiplas não é aplicável às condições reais de vida. Uma mesa que se transforma em cama não pode cumprir suas obrigações diretas. Uma questão mais importante, para mim, é criar uma cama que não preencha o cotidiano - e utensílios de jantar que não impeçam a tranquilidade noturna.

Em relação direta com a criação de um *design*<sup>14</sup> soviético, capaz de ser o espelho da nova situação na URSS, Rodchenko mostra que não seria fácil,

---

<sup>14</sup> O *design* proposto por Rodchenko tem a função de trazer e fundir a arte e suas matrizes ao mundo cotidiano. O *styling* e a beleza exterior do objeto não são fundamentais, embora sejam desejáveis. O que estava em jogo era a transformação da sociedade e não a ampliação do consumo. Porém, é preciso levar em conta que os trabalhos executados nos ateliês do VKhUTEIN são de grande beleza e funcionalidade, mas de difícil produção industrial em escala. Esse também era uma das problemáticas centrais da Bauhaus, quanto mais belos e qualitativamente melhores, mais elitista e caro se tornavam os móveis e objetos. Para essa contradição, ver Tafuri (1985), Droste (1992), Loder (1983) e Khan-Magomedov (1987).

A vestimenta do Inga é construída não apenas no nível da racionalidade, mas com a intenção de enfatizar o esteticismo inerente ao Inga na busca por uma racionalidade, até agora não encontrada, do traje feminino. Nas vestimentas mostradas nos manequins, *a questão da racionalidade surgiu, mas apenas teoricamente, porque, de fato, sua solução é uma tarefa extremamente difícil.* Para chegar a esta solução é necessário muito trabalho, *conectando a busca dos artistas com as condições do dia a dia.*

Se a tarefa era difícil, a busca de instrumentais para superá-la era importante para que os futuros artistas-construtores pudessem criar mais livremente e com maior autonomia. Nessa busca, o decano propôs a criação de um curso de “Desenho Técnico”, voltado para a “Cultura dos Materiais”, que visa a prover aos futuros artistas uma base de compreensão dos objetos contemporâneos e industriais:

*O Desenho Técnico é visto como uma disciplina destinada a ensinar os alunos a observar e lembrar dos princípios dos mecanismos dos objetos contemporâneos, suas funções operacionais, sistemas e organização, e como aplicar estes princípios à sua própria prática.*

*A prática de desenho técnico deve desenvolver as habilidades do futuro engenheiro-artista para que ele consiga rapidamente compreender os princípios de organização, a forma e o material dos objetos contemporâneos com os quais ele se depara.*

*Aquele que trabalha com objetos contemporâneos deve ter um bom conhecimento destes objetos, de modo que ao produzir outros objetos ele possa usar realizações culturais anteriores, tirar proveito delas e aperfeiçoá-las (grifos nossos).*

Como prova de sua escolha para fazer do aluno um expert em assuntos de objetos cotidianos e contemporâneos, Rodchenko diz

*Eu leciono desenho técnico na VKhUTEMAS, na Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal, que é uma disciplina auxiliar para design de objetos. Frequentemente o aluno é incapaz de usar alguma construção de objeto contemporânea*

que ele tenha visto – o aluno não analisou o princípio de construção do objeto. *Não só o aluno como qualquer pessoa que tenha concluído o primeiro nível escolar deveria conhecer os mecanismos dos objetos contemporâneos.*

Nós ensinamos os alunos a desenhar flores, paisagens e retratos, mas não os ensinamos a usar o desenho para descobrir e descrever o objeto. É por isso que quando surgiu no departamento a questão sobre como ensinar desenho aos alunos mais velhos, que deveria ser útil e necessário para eles em relação às matérias de design, eu me encarreguei de lecionar esta disciplina, nomeando-a “Desenho Técnico”, e anexando um programa do curso (grifos nossos).

A estrutura organizacional da DermETFak era formada por dois departamentos distintos (madeira e metal), que compreendiam duas cátedras artísticas e técnicas, dois ateliês (madeira: marcenaria e torno; metal: fundição, relevo, laminação, polimento) e quatro laboratórios (eletrotécnica, eletroquímica, tecno-química, esmalte). As disciplinas se dividiam entre disciplinas de caráter geral:

- a) desenho técnico (Rodchenko);
- b) cor (Klutcis);
- c) espaço (Lamtsov);
- d) cultura dos materiais (Tatlin);
- e) teoria da composição.

e disciplinas técnicas:

- a) tecnologia e resistência dos materiais;
- b) termodinâmica;
- c) estudo de máquinas;
- d) eletrotécnica;
- e) iluminação;
- f) princípios de organização da produção;
- g) economia;
- h) cálculos e normas da produção. (Khan-Magomedov, 1990).

Toda essa estruturação estava voltada para que os trabalhos finais

e a própria prática dos alunos fosse estabelecida em base de clareza, simplicidade da construção, efetividade da aplicação e racionalidade da produção (Lodder, 1983). A Dermetfak também buscava explorar o uso da estandarização na produção dos objetos<sup>15</sup>. Essa padronização estava a serviço do que os construtivistas chamavam de “limitar o método de trabalho anarquista e individualista” (Lodder, 1983, p. 137, tradução nossa). O uso de partes padronizadas poderia levar à montagem e remontagem de áreas ou setores inteiros somente com tubos, painéis e peças circulares. A. Galaktionov, aluno da faculdade, propôs esse método em seu trabalho final e em suas propostas de mobiliário para clubes operários (Lodder, 1983).

Os construtivistas ainda tinham como princípio a produção do objeto determinado pela relação da forma com o material usado, considerando ainda a funcionalidade do artefato. Pela proposta, a dificuldade de produção era muito elevada, levando-se em consideração a baixa capacidade tecnológica da indústria soviética, principalmente nos processos produtivos. Pouco poderia ser fabricado devido a isso. A padronização buscada pela indústria tinha mais o componente de produção em alta escala, com o sacrifício da qualidade e do design<sup>16</sup>.

A Dermetfak representava as mudanças do VKhUTEIN, em sua ênfase tecnológica e na busca de suprir as necessidades cotidianas da sociedade, e portanto, se comportando mais como uma escola de design do que como uma escola de arte. Embora, é preciso notar, a maior parte dos seus docentes mais importantes fossem de formação pintores<sup>17</sup>, a prática da faculdade era mais de criar objetos (design industrial) ou re-

---

<sup>15</sup> Esse uso de unidades padrão estava de acordo com decretos e normas lançados pelo Comitê Central do Partido em 1926 (Lodder, 1983).

<sup>16</sup> Essa escolha produtiva levou a dois modelos distintos de produção, o primeiro de baixa qualidade e alta escala (o mais lembrado, como sendo o design soviético pós-IIGM) e o segundo de qualidade e escala, mas basicamente voltado para o setor militar (a produção de armas na URSS foi de longe a área mais estruturada e de maior qualidade).

<sup>17</sup> A maior parte deles abandonaram a pintura e se dedicaram as Artes e o Design industrial, como Rodchenko (fotógrafo, designer industrial, construtor, cenógrafo e ar-

resolver problemas associados à padronização e funcionalidade de artefatos. Em última instância, a Dermetfak estava procurando formar o artista completo, imaginado desde Leonardo da Vinci, solidamente educado tanto nos domínios artísticos quanto nas lides técnicas. Especializado e ao mesmo tempo capaz de resolver qualquer problemática associada ao seu domínio formacional. A faculdade tendeu a uma maior aproximação da relação entre teoria e prática, levando parte dos alunos a se tornarem construtores e engenheiros em suas pesquisas (o que demandava um aprendizado em disciplinas técnicas) , junto com conhecimentos humanísticos (sociologia, psicologia) e sólida base artística (Lodder, 1983).

Essa aspiração se tornava anacrônica em um ambiente de busca de especialistas de qualificação mais simples e mais rapidamente formado – mais barato também<sup>18</sup>. Na Dermetfak, estava em desenvolvimento um novo modelo de formação do artista, que inclusive era denominada de “Artista-Engenheiro em madeira ou metal”, uma atribuição eloquente para uma mistura entre artista-designer-tecnólogo.

Se o VKhUTEIN estava em uma rota de formação mais profissional, as faculdades Arkhifak e Dermetfak eram as mais próximas dessa nova orientação, ao mesmo tempo em que mantinham parte das aspirações do VKhUTEMAS original. A amplitude dos elementos trabalhados nestas duas faculdades e o firme encaminhamento dos conceitos construtivistas e vanguardistas deixavam transparecer uma continuidade e as buscas que caracterizavam o início dos anos de 1920. Os docentes dessas faculdades, em sua maior parte membros de associações e grupos

---

tista gráfico), Tatlin (designer industrial e construtor), Klutcis (designer industrial, cartazista e artista gráfico) e El Lissitzky (designer industrial, construtor, cenógrafo e cartazista) (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990).

<sup>18</sup> A formação sofisticada e altamente qualificada do VKhUTEIN era muito cara para os padrões esperados pelo estado soviético de fins da década de 1920. Especialistas mais baratos e mais dóceis eram mais desejados, principalmente se levarmos em consideração as dificuldades financeiras do estado e os novos padrões ideológicos do Partido. Por outro lado, a alta qualificação também poderia levar a um aumento do valor dos salários e da reestruturação da produção e das indústrias, além de levar os burocratas a terem entre seus quadros funcionários de padrão muito elevado, o que levaria também a uma transformação no nível gerencial burocrático da indústria soviética.

vanguardistas, eram ainda combativos e buscavam implementar suas ideias e práticas através da docência<sup>19</sup>.

As práticas didáticas e pedagógicas do VKhUTEIN mantiveram, em parte, as linhas mestras do VKhUTEMAS. A Seção de Base foi mantida, mas seu caráter foi modificado e sua principal força – a independência – eliminada. Os objetivos da Seção foram ligados aos das faculdades e com isso houve uma redução no campo de atuação desta. A redução do tempo de curso, de dois anos para um ano e depois para um semestre, mostrava também que a importância da Seção para a política geral de formação do instituto também foi posta em xeque. A eliminação do curso fundamental em fins de 1929 foi o marco de fechamento do próprio VKhUTEIN, que se encerrou logo em seguida.

As faculdades também mantiveram, em linhas gerais, seus modelos derivados dos anos do VKhUTEMAS. As principais faculdades – Pintura e Arquitetura – não tiveram mudanças substanciais. A mudança mais importante foi a unificação das faculdades de Madeira e Metal em uma só, mais próxima do formato de uma faculdade de design industrial e ainda mais construtivista. Essas três, mais a faculdade de artes gráficas, eram as mais importantes e significativas para o instituto. As faculdades de cerâmica e têxtil tinham uma posição mais secundária em relação às outras.

Enfim, o modelo pedagógico adotado levou às mudanças estruturais que estavam sendo propostas e até impostas pelo Narkompros e pelo Glavproforb. No período de 1927 até 1930, o VKhUTEIN estava firmemente voltado para ampliar a base de especialistas que o estado tanto exigia, e sua pedagogia refletia essa escolha de forma bastante visível. Se era um novo modelo, ao mesmo tempo, trazia novas incertezas e disputas entre os docentes, mas de forma mais calma e menos apaixonada do que o período anterior. Um novo modelo para um novo tempo social e político, direto, especializado e pouco debatido, mas aplicado e cumprido inteiramente pelos docentes.

---

<sup>19</sup> Os arquitetos participavam da ASNOVA ou da OSA e os outros eram participantes do grupo “Outubro”.



## O fim da escola

As disputas internas e o ambiente externo – divisão entre os professores acerca de métodos e o ambiente do estalinismo em plena formação – tiveram um grande peso no fechamento da escola, principalmente devido ao fim dos princípios que guiaram a criação tanto dos SVOMAS quanto do VKhUTEMAS originais. Os mais importantes eram as concepções de universalização do ensino e a abertura dos centros acadêmicos superiores a todos, com ênfase nos operários e camponeses. Além disso, havia o desejo de construir uma nova sociedade, e a Arte desempenharia nela um papel relevante. O estado estava relativamente apoiando a construção de novos centros de ensino e pesquisa capazes de promover esses princípios. Em 1927<sup>20</sup>, já não era mais essa a intenção, nem a política oficial.

A situação de mudança ocorreu dentro do reitorado de Pavel Novitskii, sociólogo e crítico de arte, em que tanto a preocupação tecnicizante quanto o “sociologização” das artes levaram ao descarte do principal motivo da formação da escola – a Seção de Base e de seu curso voltado para o aprendizado formal –, ao mesmo tempo em que a ênfase recai sobre a função social da arte, mais preocupada em satisfazer aos desejos ideológicos e políticos do que artísticos (Adaskina, 1992). A política que havia levado à demissão de Lunatcharsky, de buscar uma formação mais especializada e de quadros de especialistas, mais do que artistas completos e atuantes individualmente, foi implementada também para o VKhUTEIN e seu modelo pedagógico (Khan-Magomedov, 1990).

Os anos finais, de 1928 a 1930, foram de desmonte do modelo e das atividades desenvolvidas no instituto. Desde a junção das faculdades de madeira e metal em uma só, a tendência de organizar por

---

<sup>20</sup> Podemos utilizar esse ano como baliza devido a expulsão de Trotsky do Partido Comunista da URSS. A partir desse momento, a situação política foi se tornando cada vez mais fechada e os conflitos entre grupos e tendências tanto dentro do partido quanto na sociedade se tornaram mais acirradas. A maré se inclinava cada vez mais para um fechamento das opções e perseguições aos desviantes. É nesse ambiente que o VKhUTEIN foi formado.

grupo e não por afinidade começava a se tornar hegemônica.<sup>21</sup> Ao mesmo tempo se buscava equiparar o VKhUTEIN aos outros institutos de formação superior técnicos, como no texto de resolução da mudança estrutural e organizativa da instituição, ao dizer que deve-se

Reconhecer ao VKhUTEIN de Moscou o status de estabelecimento escolar superior de técnica industrial e artística. Seus principais objetivos são formar artistas-profissionais altamente qualificados, capazes de assumir a direção técnica, artística, cultural e produtiva de empresas industriais, mas também formar artistas-construtores e artistas-dirigentes destinados às escolas técnicas profissionais e clubes operários. Consequentemente, o VKhUTEIN deve ser rebatizado como: Instituto Superior de Arte Industrial.

O VKhUTEMAS estava sob a estrutura do Glavprofobr desde o seu início, mas, ao mesmo tempo, era parte da seção IZO de artes do Narkompros, o que o deixava aberto a formar mais artistas do que especialistas, no sentido da produção industrial, mesmo que esses artistas tivessem uma grande aspiração a se tornarem eles mesmos sucessores dos especialistas e técnicos nas indústrias. O VKhUTEIN, em seus estereótipos, já não contava mais com o IZO, nem mesmo com um Narkompros aberto e tolerante, a ideia era produzir especialistas para suprir e substituir os especialistas “companheiros de viagem”, não mais um utópico modelo de formação integral e vanguardista.

O modelo pedagógico passaria a ser “proletário” e de intervenção ideológica na sociedade, como na proposta de reorganização feita pela célula comunista do instituto,

---

<sup>21</sup> Nas resoluções acerca da reorganização do Instituto, em seu parágrafo quarto diz que “Reconhecer que por enquanto é indispensável conservar o conjunto das faculdades de arte e de técnica, assim como as de arte industrial sobre as quais se funda a estrutura atual do Instituto. Reconhecer o princípio da fusão da seção arquitetônica da Faculdade de construção da Escola Superior Técnica de Moscou com a Faculdade de arquitetura do VKhUTEIN. Para executar essa decisão, nomear uma comissão de três representantes vindos da Direção Geral do Ensino Profissional, da Escola Superior Técnica de Moscou e do VKhUTEIN”.



Konstantin Stepanovitch Melnikov  
(1890-1974)  
arquiteto

Professor do VKhUTEMAS – Faculdade de Arquitetura

1) Fusão da Faculdade de artes gráficas do VKhUTEIN de Moscou com a do VKhUTEIN de Leningrado e organização, com base nessa fusão, de um Instituto Poligráfico de arte e de técnica único sob a dependência do Grupo Poligráfico. O campo de ação desse novo instituto depende das necessidades da indústria do design.

2) A Faculdade de têxtil do VKhUTEIN se junta ao Instituto Têxtil de Moscou enquanto faculdade independente de tecnologia artística. Naturalmente o Instituto Têxtil como um todo dependerá do Grupo Têxtil Superior.

3) Fusão da Faculdade de arquitetura do VKhUTEIN de Moscou com a seção arquitetônica da Faculdade de Construção da Escola Técnica Superior de Moscou, e organização, com base nessa fusão, de um Instituto de Construção Arquitetônica de arte e de técnica comportando as seguintes faculdades: a) Construção de habitações e edifícios públicos; b) Construção de usinas e fábricas; c) Planificação urbana; d) Construção agrícola; e) Arquitetura decorativa; f) Equipamento interior e arranjo do ambiente cotidiano.

A concepção por trás dessa formulação passa por separar o artista-construtor do artista-pensador, mesmo que aos olhos dos proponentes possa parecer ao contrário,

Querer colocar todas as funções das artes do espaço unicamente ao serviço da indústria e da construção é inadmissível. Os artistas-especialistas em metodologia do trabalho cultural e os artistas executores devem ser formados em um instituto artístico ideológico particular, em Moscou, já que essa cidade é o centro ideológico e político do país.

A formação dos novos artistas, principalmente na Arquitetura, se tornou bastante confusa, principalmente porque os proponentes estavam buscando uma síntese entre o técnico especialista e o artista completo, uma síntese que recusavam a reconhecer na formação do VKhUTEIN. O contexto de Plano Quinquenal na economia, de embaite ideológico e de fechamento político, turvava o reconhecimento das conquistas anteriores e levava à busca de novas necessidades, ainda que estas fossem bastante ambíguas. Novamente, nas proposições da

célula comunista, fica evidente isso, ao propor um arquiteto pleno, mas ideologicamente correto, tecnicamente capaz e artisticamente sensível,

O arquiteto deve ser um tecnólogo e um técnico mas também um artista ; ele é um especialista que elabora projetos e planos, um especialista no equipamento interior, na organização do ambiente cotidiano, na ação ideológica exercida pelas formas e pelo estilo arquitetônico sobre a percepção de milhões de trabalhadores. As necessidades da construção e da cultura socialista exigem que sejam formados engenheiros-construtores mas igualmente arquitetos. Essas necessidades são tão vastas que a organização de diversos estabelecimentos superiores de arquitetura seria quase que insuficiente para satisfazê-las.

São argumentos mais do que suficientes para mostrar a viragem dentro do campo artístico, muito embora os próprios vanguardistas tivessem em grande conta a ideia de formação qualificada, esta se dava mais enquanto conhecimento do que campo de atuação profissional. Grupos de artistas engajados ou de artistas voltados à formação compartimentalizada se tornavam cada dia mais organizados e poderosos dentro da sociedade, o que também era verdade no VKhUTEIN (Adaskina, 1992). Os grupos de artistas realistas e de pintura de cavalete se tornavam cada vez mais amplos e fortes, ao mesmo tempo que o Produtivismo decaía em um “sociologismo vulgar” das concepções de Artista-Engenheiro. Os principais vanguardistas se tornavam cada vez mais fechados em propostas próximas aos ideólogos da arte realista<sup>22</sup>. As vozes mais ativas, como Arvatov e Tarabukin, se tornavam cada vez mais raras ou buscavam se defender mais do que atacar.

O VKhUTEIN mostrava ainda em 1929 que já não tinha a carga utópica de 1918, dos SVOMAS, visível quando se compara a força de aceitação de novos alunos dos SVOMAS frente ao VKhUTEIN.

---

<sup>22</sup> Os grupos como AKhRR buscavam uma síntese da arte soviética que passava por sujeição dos princípios artísticos as normas e políticas do Partido e ao trabalho ideológico de convencimento da sociedade para demonstrar a validade da Revolução e seus ideários postos em prática.

Em 1918, no primeiro ano revolucionário, era assim:

1. *Todos aqueles que desejam receber uma formação artística especializada têm o direito de entrar nos Ateliês Artísticos Livres Estatais.*

2. Os pedidos serão levados em conta a partir da idade de 16 anos.

*NB. A apresentação de diplomas não é necessária para entrar nos Ateliês Artísticos Livres Estatais.*

3. Os alunos que anteriormente frequentavam as escolas de arte são de agora em diante considerados como alunos dos Ateliês Artísticos Livres Estatais.

4. *Os pedidos de inscrição nos Ateliês Artísticos Livres Estatais são recebidos durante todo o ano (grifos nossos).*

Já em 1929, o ano da tomada completa do poder por Stálin, o ideário utópico torna-se um pesadelo ideológico, e a admissão ao VKhUTEIN reflete isso:

Em conformidade com as "Regras de inscrição nos Estabelecimentos Escolares Superiores (VUZ), para o ano 1929-1930", o Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico de Moscou informa pela presente:

1) que o registro dos candidatos ocorre no escritório da rua Rojdestvenka, 11, centro de Moscou, de 20 de maio a 20 de julho. Os pedidos que chegarem após o prazo fixado não serão examinados.

Número de vagas segundo as faculdades e as seções: Faculdade de arquitetura, 60; Faculdade de pintura, 30; Faculdade de cerâmica, 20; Faculdade de trabalho em metal e madeira, 40; Faculdade de artes gráficas, 35; Faculdade de escultura, 10; Faculdade do têxtil, 40.

*Ou seja, no total 235 vagas.*

2) Os pedidos de entrada devem ser apresentados à Comissão de Inscrição. O nome da faculdade e a seção devem obrigatoriamente figurar no pedido; os documentos seguintes devem ser fornecidos:

– um certificado de nascimento entregue pelo ZAGS (Estado Civil); o aluno deve ter ao menos 17 anos.

– um documento original atestando o nível de escolaridade alcançado neste ou naquele estabelecimento escolar;

– um certificado médico atestando a boa saúde do candidato, e um certificado de vacinação antivaríola;

– um documento certificando a posição social do candidato e de seus pais;

– o formulário de pesquisa em anexo, com a conformidade certificada pelas organizações adequadas;

– assim como quaisquer outros documentos sobre a pessoa do candidato, declaração de um órgão público ou outros sobre o grau de atividade escolar ou pública, etc.

Nota: a) As pessoas que tenham rendas não provenientes do trabalho ou aquelas que são privadas do direito de voto não são aceitas nos estabelecimentos escolares superiores. b) Os documentos apresentados devem ser originais; não são aceitas cópias. c) O pedido é feito pessoalmente pelo candidato ou enviado pelo correio. Nesse caso, ele deve estar endereçado e recomendado, junto aos documentos, discriminando-se o endereço e acrescentando-se 20 copeques em selos. A Comissão de Inscrição se compromete a examiná-lo em um prazo de dez dias a partir de seu recebimento e a informar o candidato sobre sua admissão ou sua não admissão, e a assinalar a data dos exames.

As provas ocorrerão do dia 1º ao dia 10 de agosto; aqueles que não se tiverem apresentado no dia 1º de agosto não serão admitidos.

3) Para o reinício das aulas em 1929, o candidato somente pode se apresentar em um único estabelecimento. Nota: não são admitidas as prorrogações de provas.

4) As inscrições devem estar concluídas no dia 25 de agosto.

5) As pessoas inscritas que não tiverem começado a trabalhar antes de 15 de setembro estão automaticamente excluídas. Caso a ausência seja justificada, sua reintegração é possível até o dia 1º de setembro de 1929.

6) As pessoas que se apresentam ao exame não são acolhi-

das pela Casa do Estudante e não podem fazer nenhuma reclamação junto ao Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico para obter um local.

*7) Todos aqueles que buscam ingresso no Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico devem se submeter às provas de admissão de arte e das matérias científicas (grifos nossos).*

A necessidade de conhecimento prévio, inclusive de uma sólida formação de base é o requisito essencial para ingressar no VKhUTEIN, não mais um ensino universalizante e democrático, mas restrito e especializado. O SVOMAS não tinha sequer uma estrutura burocrática ampla e engessante, era direto e flexível:

1ª parte

Os Ateliês Artísticos Livres Estatais têm a meta de oferecer formação por conta do Estado a qualquer pessoa que tenha escolhido receber ensino artístico.

NB. Todos os estabelecimentos artísticos existentes que recebem subsídios do Estado são reorganizados como Ateliês Artísticos Livres Estatais.

2ª parte

*Os Ateliês Artísticos Livres Estatais se dividem em 1) ateliês de base que dão uma formação preliminar sobre os aspectos essenciais e técnicos das artes plásticas, e 2) ateliês especializados que trazem conhecimentos próprios de um setor escolhido do trabalho artístico.*

3ª parte

*A direção dos Ateliês Artísticos Livres Estatais é composta por uma Seção de ensino artístico e uma Seção de gestão econômica (grifos nossos).*

A estrutura do VKhUTEIN estava cada vez maior e as discussões giravam em torno do modelo administrativo-pedagógico, como se tornar mais rápida e fácil a formação dos jovens artistas, uma mudança e tanto dos anos iniciais. O informe do reitor – P. Novitskii – mostra essa situação através dos números comparativos entre os anos iniciais e os anos de 1928-1930 (Khan-Magomedov, 1990):



- a) entre 1922 e 1929 foram formados 170 arquitetos;
- b) entre 1924 e 1928 foram formados 215 pintores;
- c) entre 1925 e 1928 foram formados 26 escultores;
- d) entre 1927 e 1929 foram formados 20 artistas na *Dermetfak*<sup>23</sup>;
- e) entre 1928 e 1929 foram formados 19 na Faculdade Têxtil;
- f) entre 1927 e 1929 foram formados 5 na Faculdade de Cerâmica;
- g) entre 1928 e 1929 foram formados 33 na Faculdade Poligráfica.

Para os anos de 1929 e 1930, o reitor previa a graduação de um número superior de alunos ao de todos os anos anteriores, assim distribuídos,

*Promoção para o ano letivo 1928-1929: 312 diplomados, 211 estudantes do quinto ano, 259 estudantes do quarto ano. No total, 782 pessoas, ou seja 47 % dos efetivos.*

*Para o dia 15 de janeiro de 1930, 523 pessoas; para o dia 1º de julho de 1930, 239 pessoas.*

*Em 1930, 176 estudantes sairão diplomados da Faculdade de arquitetura (restam 198); 229 da Faculdade de pintura (176); 107 da Faculdade de têxtil (149); 156 da Faculdade de artes gráficas (164); 26 da Faculdade de cerâmica (45); 34 da Faculdade de trabalho em madeira e metal (77); 32 da Faculdade de escultura (39) (grifos nossos).*

O texto deixa claro que, nos anos iniciais, o número de formados era menor, provavelmente devido à maior carga de formação dos alunos. Para 1929 e 1930, já estava-se pensando em termos de Plano Quinquenal e formação de quadros de especialistas, que estavam em falta para a aplicação das ações previstas do Plano (Khan-Magomedov, 1990). A diferença do número de formados era muito discrepante, como o exemplo da Faculdade de Arquitetura que formou 170 arquitetos em sete anos (1922-1929) e formaria 176 em um ano apenas (1930), uma amostra da nova tônica da instituição, que encerraria as atividades pouco tempo depois. Além disso, havia o controle ideológico dos novos

---

<sup>23</sup> O reitor não forneceu o número de formados anteriormente quando a faculdade era dividida em madeira e metais.

alunos, o que reduzia a participação de parte da sociedade, sendo dada ênfase tanto à origem social quanto às posições político-partidárias,

II. Efetivos: 1 655 estudantes dos quais 374 na Faculdade de arquitetura, 111 na Faculdade de trabalho em madeira e metal, 320 na Faculdade de artes gráficas, 256 na Faculdade de têxtil, 71 na Faculdade de cerâmica, 396 na Faculdade de pintura, 79 na Faculdade de escultura, e ±50 na Faculdade Operária. *Repartição sociológica*: Burgueses – 29. Operários – 514 (31,3%). Camponeses – 321 (19,6%). Empregados – 516 (31,4%). Intelligentsia trabalhadora e filhos de especialistas, 107 (11,9%). Artesãos, 83 (5%). Elementos não trabalhadores – 14 (0,8%). *Repartição política*: *Membros do Partido Comunista* – 132 (8,2%). *Membros do VLKSM (União Comunista Leninista da Juventude da União Soviética)* – 370 (22,6%). Sem partido – 1 133 (69,2%). Em 1928, havia 24% de operários, 20,6% de camponeses, 35,1 % de empregados, 13,7% pertencentes à intelligentsia (grifos nossos).

A supressão da Seção de Base e do Curso Preparatório (Fundamental), em fins de 1929, retirou o cimento que colava as partes do VKhUTEMAS/VKhUTEIN, a propedêutica capaz de moldar um novo modelo de artista. Uma perda na capacidade de aprendizado dos jovens estudantes e a desagregação do sistema de ensino baseado em métodos formais e na síntese das artes em componentes essenciais (cor, plano, superfície, espaço, volume). A partir desse momento, já não havia mais uma instituição de formação, mas diversas faculdades independentes, o fim estava próximo e visível (Lodder, 1983, Adaskina, 1992: Khan-Magomedov, 1990). A novidade de transformar a Seção de Base em introdução aos estudos mais voltados à produção não foi obra dos produtivistas, e sim da necessidade, cada vez mais premente, de formar quadros técnicos; não era a tecnização do mundo pelo viés artístico-industrial, mas de profissionais com baixa qualificação humanística e muito treino e especialização. Mesmo nesse quadro, o VKhUTEIN ainda era uma escola diferenciada, pois estava ligada ao Narkompros, enquanto a maior parte do ensino técnico superior já estava sob a jurisdição de outros organismos econômicos e industriais. A dissolução do VKhUTEIN

em diversas instituições obedecia a essa nova esquematização, já que as artes, sejam as belas-artes, as artes aplicadas ou as artes industriais, eram consideradas formação técnica, de nível superior, mas ainda assim, técnica. O fim do VKhUTEIN também significou uma mudança na qualidade da produção artística soviética, não somente porque o Realismo Socialista foi implementado logo depois, mas porque os artistas perderam a sua formação tecnológica e voltaram a produzir em termos de obras-de-arte puras (pintura, escultura) ou em termos de artes aplicadas (que são muito restritas e especializadas). As artes industriais e o design deixaram de pertencer ao mundo da Arte e passaram ao domínio dos engenheiros, uma perda e tanto.

A dissolução do VKhUTEIN foi bastante rápida, entre 1930 e 1931, já estava em funcionamento uma nova estrutura, totalmente diferenciada da anterior e organizacionalmente mais distribuída. As faculdades sofreram fusões, mudanças, transformações muito diversificadas, inclusive geográfica (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990). As faculdades se transformaram em departamentos ou laboratórios de pesquisa e formação técnica, o que não era o desejo dos professores, principalmente os que acreditavam no Artista-Construtor ou no Artista-Engenheiro. O nome da profissão continuou a existir, mas não significava mais a mesma coisa. Algumas das Faculdades, inclusive, perderam seus status de formadoras de artistas, deixando de diplomar seus estudantes como artistas, caso exemplar da Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal, em que seus estudantes não-diplomados tiveram que terminar seus estudos como engenheiros, e da Faculdade de Cerâmica, que se transformou em seção artística do Instituto de Silicatos (voltado à Engenharia de Materiais) (Khan-Magomedov, 1990).

Ao contrário da Bauhaus, que foi sendo perseguida cada vez mais dentro do ambiente de formação do Nazismo na Alemanha, e após muita disputa, foi derrotada pelo estado nazista, em primórdios de 1933 (Wingler, 1993; Droste, 1992), o VKhUTEIN foi liquidado de forma

rápida e sem volta ou contestação<sup>24</sup>. As formulações e transformações burocráticas dentro da URSS foram mais incisivas do que as admoestações ideológicas do estado alemão. O resultado foi o mesmo, o fim de um modelo baseado em uma utopia, que podia não ser a mais coerente e completa, mas que se dispunha a (re)moldar o mundo, artisticamente e esteticamente. O estado soviético em plena expansão do Progresso voltado para metas industriais e econômicas, além de ideológicas, reuniu o princípio da necessidade com os imperativos da política através da gestão burocrática para centralizar e transformar os jovens especialistas formados em reprodutores do sistema e amplificadores da organização do chamado taylorismo social<sup>25</sup>.

Assim, a exuberância dos anos de 1920, em suas múltiplas tendências, escolhas, nos debates, sonhos, esperanças, decepções, não seria mais reproduzida nas décadas posteriores.

Mas isso é uma outra História.

---

<sup>24</sup> Pelo menos é o mostra os textos e as fontes consultadas.

<sup>25</sup> Jdanov vai chamar os artistas de “engenheiros de almas”, uma expressão precisa para a nova função que eles desempenhariam na sociedade estalinista em montagem (Bowlt, 1976).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O dom de despertar no passado  
as centelhas da esperança é privilégio  
exclusivo do historiador convencido de  
que também os mortos não estarão em  
segurança se o inimigo vencer.*

**Walter Benjamin**

Muito do que o VKhUTEMAS produziu ainda não foi totalmente assimilado, e mesmo uma leitura formal e sociológica da instituição não é suficiente para abranger um amplo espectro de perguntas acerca do objeto. A falta de fontes, produz uma lacuna em que muitas vezes não é possível chegar a uma descrição razoável. Mesmo dentro dessas dificuldades, existe ainda a falta de textos e publicações mais amplas e interpretativas sobre a instituição. O VKhUTEIN é o que mais sofre, porque a falta de documentação, principalmente em relação à Dermet-fak, deixa a argumentação sobre esse momento um pouco frágil.

Além da falta documental, existe também a problemática das linhas interpretativas. Como a documentação era pouco disponível até à queda do regime soviético, os principais autores trabalhavam com interpretações conflitantes ou de alcance limitado. A história das vanguardas e suas interpretações ainda precisam ser melhor exploradas e ser mais abrangentes. Já existe um *corpus* de textos na atualidade capaz de ajudar na compreensão mais geral, mas as especificidades ainda não contam com essa massa crítica. Alguns dos temas mais difíceis, como as raízes do pensamento vanguardista em arte na Rússia, ainda sofrem

com algumas restrições ou com interpretações menos densas. Essa problemática ainda é uma barreira para o entendimento do período e de seus fenômenos associados.

Para a língua portuguesa e para o Brasil em, especial essa dificuldade é ainda mais visível. Somente nos últimos anos, salvo as exceções, se começou um movimento de conhecer melhor a cultura russa e soviética, principalmente no que tange à Arte (visual ou às belas-artistas). A descoberta deste vasto campo é muito importante para a montagem de nossa própria interpretação da realidade soviética e das conexões entre Brasil e URSS. O reduzido material traduzido e a falta de textos interpretativos cobra um relativo desconhecimento do momento soviético dos anos de 1920 e ao mesmo tempo uma mitificação do período, com os acontecimentos e participantes sendo tratados de maneira mais superficial. As contradições – ricas nesse período – e as disputas, em que muitas delas levaram a posições equivocadas, ainda não tiveram um tratamento mais aprofundado na língua portuguesa. Mesmo porque muitas das decisões e equívocos desse período ocorreram posteriormente nas vanguardas brasileiras. Traçar os paralelos seria uma área de estudos muito significativa.

Pelo modelo proposto, as vanguardas na Rússia revolucionária partilhavam de ideias e conceitos comuns a todas as congêneres. As divergências demonstram que havia muitas concepções gerais e aceitas em grande parte. Uma das principais convergências era a necessidade de partilhar um mundo novo, ampliando assim o campo artístico para englobar toda a cultura e a sociedade. Esse desejo podemos dizer ser o “estilo de pensamento” de toda a vanguarda soviética, incluindo nesse rol o Realismo Socialista. Ao compartilharem esse mínimo, tornaram-se um “coletivo de pensamento”, uma comunidade capaz de gerar seu próprio conhecimento e sua interpretação da sociedade, através de uma nova forma de linguagem e da reconstrução do campo de seu conhecimento.

A linguagem das artes se expandiu ao abranger diversas outras áreas e ao incorporar os modelos políticos em sua prática interna. A

postura dos novos artistas – vanguardistas – acrescentavam ao campo artístico tanto a capacidade de polemizar quanto o gosto pelo debate e mesmo uma certa intransigência em relação as ideias defendidas ou atacadas. A multiplicidade de grupos, manifestos e rompimentos é uma prova dessa nova atitude. As ações e a busca por implementar suas ideias dão também a mostra dessa realidade vivida pelas vanguardas.

A diversidade de caminhos é a marca das Artes russas/soviéticas do período que vai do início do século XX até aos anos de 1930. Não só na busca de novas formas de expressão e construção, quanto em novos meios de atuação e vivência. Não houve área sem modificações ou transformações tão profundas que pudessem manter um modelo mais tradicional ou conservador de atuação do artista ou de feitura de obras. Um acelerador histórico, uma ultrapassagem das dificuldades e das barreiras, tanto materiais quanto intelectuais, um salto por sobre um modelo de país camponês e rural, em direção a mais moderna das sociedades industriais, e talvez ainda mais avançada, um novo mundo, (re)criado, (re)configurado, (re)construído, (re)feito.

A utopia de um mundo (re)modelado, esteticamente e eticamente, um país com uma sociedade além do capitalismo, mesmo que não socialista, já fazia parte das ideias da intelectualidade russa desde o século XIX; os artistas dos anos de 1910 só transformaram esse desejo em expressão artística e luta política. Só uma coletividade liberada do automatismo e da tradição seria capaz de avançar em direção a um mundo livre, com uma sociedade mais justa e um Homem integral e pronto para conquistar tudo, da gravidade até à morte. Estas aspirações não eram partilhadas somente por socialistas (de todos os matizes), eram também ideais de artistas sem ligações políticas mais evidentes, como os simbolistas. Uma combinação interessante de vanguarda do pensamento e vanguarda artística, “combatentes da cultura”, não necessariamente combatentes políticos. Uma cisão que se aprofundou à medida que avançava a crise política que desembocou nas Revoluções Russas.

A formação do novo mundo e do novo homem socialista, ima-

ginado e acalentado durante muito tempo, pelo menos desde Tcherichevsky (na década de 1860), tinha em seu bojo problemáticas que muitos intelectuais e artistas viam e tentavam resgatar da rota que leva à formação de uma necrópole, em que os todos já estão mortos, porque não há mais o que ser feito, apenas viver, trabalhar, divertir-se. Este ideário - quer seja dos reformadores sociais, quer dos “criadores de Deus” ou de outros ramos do pensamento moderno russo - tem como motor central a estética. Eles pretendiam refazer/recriar/reconstruir dentro da lógica da mudança do mundo enquanto lugar da mediocridade, para o mundo como lugar da sublimação, da perfeição, do divino.

Mesmo dentro do campo político socialista, a criação de um grupo político, saído do campo bolchevique (*Vperiod* – Avançar), que buscava a transformação através da combinação do campo político com o cultural, inaugurando as ideias da “cultura proletária” ou *proletkul't*, dos Construtores de Deus (o socialismo como *religio* material da humanidade), ou de outras modalidades heterodoxas do pensamento socialista europeu, estavam tentando criar um mundo novo que não era somente uma transformação material (econômica e política), mas também intelectual e cultural. A expulsão de todo esse grupo do partido bolchevique, ainda no início do ano de 1910, marca a ruptura que será fatal para o futuro da revolução cultural, que será considerada apêndice da revolução política. Os principais nomes do vperiodismo serão importantes atores da Revolução; são eles Aleksandr Bogdanov, Anatoly Lunatcharsky, Mikhail Prokovsky e Maxim Gorky. Bogdanov, ao falar sobre a arte e a cultura em geral, mostra o quanto ela é importante para o novo mundo socialista:

a Arte organiza as experiências sociais através da forma de como relaciona imagens tanto à cognição quanto aos sentimentos e aspirações. Conseqüentemente, a arte é a arma mais poderosa para a organização das forças coletivas em uma sociedade de classes – forças de classes.

Esse pano de fundo, após 1917, tomará contornos de acusação



de desvios, heresias e oportunismos políticos. Os bolcheviques enxergarão nos intelectuais e artistas meros companheiros de viagem, desde que não sejam futuristas, proletkultistas ou vanguardistas em geral. Até 1924, a força e as ações destes grupos serão bem visíveis. Ao aderirem à revolução, mostravam seu comprometimento com mudanças, não necessariamente com as propostas pelos bolcheviques. A política cultural do novo estado, ambígua por natureza, possibilitou a posição de força dos modernistas no governo, força essa bastante relativa, pois os líderes partidários e governamentais não eram, nem estavam dando suporte às manifestações vanguardistas. Outra marca fatal para a sobrevivência da vanguarda artística na União Soviética pós-1930. As principais forças que se confrontarão após a revolução estavam sendo formadas durante os anos de 1905 até 1915. Tanto o leninismo em arte quanto o vanguardismo artístico têm seus principais marcos criados durante os anos de refluxo revolucionário político.

A diversidade de conceitos, ideias, pensamentos, práticas e posturas, que confluíram para a formação de um “estilo de pensamento” próprio de toda a vanguarda soviética, levou esta a um desejo de (re)criar ou (re)construir um novo mundo, um mundo sem morte, sem fome, sem moralidade mesquinha e burguesa, capaz de transformar o homem comum em um super-homem nietzschiano, amoral e esteta. Mesmo dentro das vanguardas mais radicais e engajadas – como cubo-futurismo, construtivismo, produtivismo e em parte os realistas proletários –, estas ideias percorriam como desejo, como esperança. Se a vitória contra a Morte era uma esperança – partilhada por quase todos – de liberdade e superação da humanidade, pode-se enxergar que para os artistas rusos/soviéticos, a ética e a política são parte integrante da estética, um lugar em que a Verdade é igual ao Belo. O mundo pode ser plasmado de forma a tornar-se belo, enquanto uma categoria de verdade e justiça. Assim, o imaginário se remete à transformação da realidade através da mudança dos paradigmas desta mesma realidade. O mundo é um imenso laboratório e a humanidade uma tela que precisa ser pintada da maneira mais correta, mas também da maneira mais bela.

A transformação, para acontecer, deveria passar por uma nova maneira de ver o mundo, e os avanços científicos do momento (fins do século XIX) davam a impressão de serem capazes de mostrar uma nova realidade. A quarta dimensão, a geometria não euclidiana e as teorias de Einstein ajudavam a embalar um misticismo recorrente na arte do século XIX. A Teosofia e o Simbolismo ajudavam a compor um quadro de estranhamento, de desejo e ruptura com a materialidade, de ascensão. Os escritos de Nietzsche e de outros pensadores contrários ao avanço industrial e à sociedade de massas (Oswald Spengler, por exemplo) davam a liga dessa estranha mistura. O “amor” pelas máquinas e pelos processos industriais ou pelos operários (que em alguns chegava ao fetichismo)<sup>1</sup> preenchia a vertente de ação e engajamento social ou político da maior parte dos vanguardistas. Uma ânsia, uma esperança de ultrapassar a própria realidade para instaurar uma realidade melhor, uma vontade totalizante e muitas vezes cega aos próprios desvios e incongruências, uma CAUSA, em que valia a pena acreditar e pela qual lutar.

Se a atmosfera pré-revolucionária construiu a ponte entre as mudanças do século XIX e as aspirações vanguardistas da década de 1920, essa construção tem os nomes de Larionov, Malevitch e Tatlin, três transformadores que ajudaram a implodir e a explodir todo o modelo artístico aceito até o 1910. A postura de Larionov, a ousadia abstracionista de Malevitch e a ênfase formal e construtiva da “Cultura dos Materiais” de Tatlin realizaram, em forma de obras de arte, toda a aspiração místico-artística e científico-estética que se tornava cada vez mais presente no mundo das artes. Nesse sentido, eles foram catalisadores de um ambiente cada vez mais propício a atrevimentos e arrojos.

Os conceitos básicos para ler o momento vanguardista<sup>2</sup> estão visíveis nestes autores, que darão lugar a outros, que buscarão novos hori-

---

<sup>1</sup> Aleksei Gan adorava andar de motocicleta por Moscou e suas roupas cotidianas refletiam isso ao aparecer de óculos, luvas e jaqueta de motoqueiro em todos os lugares e ocasiões.

<sup>2</sup> Citados na introdução deste livro.

zontes, como Rodchenko, El Lissitzky e Klutcis, mas que são descendentes diretos do atrevimento futurista-suprematista do primeiro período (1910-1917). As necessidades de um país em convulsão e “caos” social dava aos artistas uma perspectiva de mudanças. Se não fosse pelas vias da política, interdita aos cidadãos russos/soviéticos através do tsarismo e depois pela centralização autoritária bolchevique, as mudanças tinham que vir por outros caminhos. Para cada camada social, profissional, econômica, isso se remetia a agir contra a política e de forma direta, construindo seu próprio espaço. A participação dos vanguardistas na administração soviética demonstra esse desejo de ter um espaço de atuação, mesmo que fosse para implementar políticas diferenciadas ou mesmo opostas ao cânone partidário.

O Construtivismo e sua face sociológica, o Produtivismo, foram os motores de transformação das artes soviéticas dos anos de 1920. Primeiro no INKhUK e posteriormente no VKhUTEMAS, eles levaram às aspirações de mudanças não somente na arte, mas na sociedade como um todo. As pretensões de mudar o ambiente humano, através da arte, tinham nos construtivistas a ambição da fusão da arte na vida através de uma síntese comandada pela primeira. O desaparecimento da arte não seria em prol de uma sociedade sem estética e sem beleza, mas de uma vivência através de um mundo (re)modelado e (re)criado de forma ampla, não-coisificado ou alienado. A transição do mundo burguês para o mundo socialista seria feita através de uma nova cultura, livre das amarras capitalistas e pronta para realizar as potencialidades maiores do ser humano. O eco nietzschiano é muito claro nos construtivistas, que não recuavam diante de nenhuma provocação ou discussão. Seus maiores nomes artísticos (Rodchenko, Stepanova, Popova, Gan, Ginzburg, Tatlin, El Lissitzky, Vesnin etc.) são também os maiores representantes da arte soviética do período. Mas é preciso notar a ausência de pintores e escultores “puros” entre os construtivistas, um “efeito colateral” das proposições centrais do movimento. Quase todos eram formados em pintura ou arquitetura, mas como construtivistas ansiavam implodir a separação social e ideológica entre os artistas e o cidadão comum.

Os construtivistas também rejeitavam o uso da arte para embelezar o mundo, preferiam matar a arte do que ela servir para esconder as contradições e horrores da vida e do cotidiano das pessoas. Não buscavam estetizar as relações (sociais, políticas, ideológicas), mas levar à superação destas dificuldades através da relação dialética da arte com o ambiente social. Era uma leitura que se pretendia marxista, ou melhor, materialista da Arte e das práxis artísticas. Em um curto espaço de tempo, pretendiam superar todas as contradições e implementar uma nova realidade. Queriam ainda superar o isolamento do artista, buscando uma integração deste no universo produtivo. O Produtivismo desejava realizar uma fusão do engenheiro (base tecnológica) com o artista (base artística) e transforma-los em um produtor-construtor completo e desalienado. Uma ânsia totalizante e reguladora percorria esse ideal. Em todos os instantes, os produtivistas (Tarabukin, Arvatov, Brik, Kushner etc.) levavam a disputa e as polêmicas ao mais alto grau de enfrentamento<sup>3</sup>. Em um momento de ascensão das vertentes realistas e mais convencionais das artes na URSS, essa vivência de lutas e conflitos intelectuais e artísticos fornecia aos construtivistas/produtivistas mais força para enfrentarem as mudanças que começavam a ocorrer já a partir de 1925. Até 1928, o produtivismo teve defensores, mas com as alterações políticas, as vanguardas entraram em refluxo, buscavam mais manter suas conquistas do que ampliar suas concepções e tendências. O construtivismo foi ficando cada vez mais restrito a algumas áreas e instituições. Mesmo no cotidiano, as realizações construtivistas passaram a ser mais no grafismo (capas, cartazes, livros, decoração de cenários de cinema e teatro), e no design industrial (fotografia, cinema, fotomontagem, mobiliário, objetos metálicos de uso cotidiano). A pre-

---

<sup>3</sup> Estas duas tendências, estão presentes nos escritos produtivistas de forma bastante visível. A polêmica por um lado e a ânsia totalizadora e aglutinadora por outro, são sinais da angústia de quem achava que estava lutando para construir um novo mundo, melhor e mais justo, não importando o que custasse. A tragédia pessoal de muitos deles – presos, mortos, esquecidos, ridicularizados – durante o período Estalinista, mostra que embora muitas vezes suas ideias fossem próximas de um domínio absoluto e regulado da vida, inclusive do cotidiano, no final eles eram artistas e utópicos, que contraditoriamente, pensavam em mudar o mundo artisticamente.

sença destes em organismos estatais também foi reduzida e depois do fechamento do VKhUTEIN e do GAKhN, praticamente cessou.

Sobre todo esse pano de fundo, foi sendo criado uma novidade em termos educacionais e artísticos. O SVOMAS foi fruto de junção das necessidades do nascente estado soviético e das ideias estéticas e artísticas que estavam em ascensão entre 1910 e 1920. Uma estrutura que não carregasse os vícios das antigas escolas de belas-artes (conservadorismo e autoritarismo) e que tivesse amplitude suficiente para abranger todos os movimentos artísticos. Uma ideia bastante nova e ainda não testada – a Bauhaus só seria inaugurada em 1919 –, com total apoio estatal<sup>4</sup>.

A amplitude da participação de jovens artistas e de artistas de vanguarda tornava os SVOMAS laboratórios de uma nova era, sem o peso da tradição, voltados para o futuro. A maior promessa que eles mostravam era uma nova arte livre de convencionalismos e conservadorismos. Não estavam buscando, ainda, a superação da arte, nem a sua fusão ou desaparecimento na sociedade ou no cotidiano. As principais vertentes, a arte abstrata e a “cultura dos materiais” foram aceitas, enfim, em uma instituição de ensino artístico. Os SVOMAS de Moscou não tinham o caráter de ensino de artes superior, ficando a meio caminho entre a formação livre e a técnica. Essa característica lhes dava a possibilidade de aceitarem todos os que tivessem a aspiração a serem artistas. Uma das linhas de força iniciais do discurso soviético, mas que não conseguiu resultar em ampliação real do alunado dos SVOMAS.

As novidades dos SVOMAS não foram suficientes para superarem dificuldades internas, como o conservadorismo de parte do corpo docente e problemas administrativos-financeiros, ou de dificuldades externas, pressão do *Proletkul't*, pouca aceitação dentro do governo etc. Essa mistura de fatores foi se tornando fatal à medida que a experiência avançava. Ficou claro, para os participantes, que liberdade

---

<sup>4</sup> O que não significava que o novo estado soviético apoiava as aspirações vanguardistas que estavam em voga na Rússia.

curricular, abertura metodológica e flexibilidade didática eram importantes e desejáveis em uma instituição de ensino artístico, mas que só isso não bastava. Era preciso organizar e principalmente centralizar os esforços no sentido de priorizar algumas vertentes e evitar desgastes e confrontos sem razão.

Foi a partir dessa perspectiva de organizar e centralizar o ensino que surge o VKhUTEMAS, que seria uma síntese entre todas as formas de arte em um único estabelecimento de ensino. Uma escola de ensino superior artístico e também uma instituição de ensino tecnológico. Uma novidade na área. As dificuldades de se organizar o estado soviético também tinham seus reflexos nas artes, mas como o Departamento de Belas-Artes (IZO) do Narkompros estava sob o comando de artistas considerados esquerdistas (nas artes), a moldagem do VKhUTEMAS foi basicamente modernista e vanguardista, embora oficialmente se tratasse de uma escola de formação técnica (artes aplicadas).

Os docentes, muitos dos quais já adotando uma postura construtivista, levaram suas disputas artísticas para dentro do VKhUTEMAS e essa disputa se tornou o elemento essencial para o desenvolvimento de toda a escola. Tanto academicamente, quanto pedagogicamente, quanto didaticamente, as disputas (e discussões) eram intensas e muito proveitosas. Os professores mais conservadores começaram a ser retirados de seus postos e os construtivistas a levar vantagem nas faculdades que compunham o VKhUTEMAS. As faculdades de pintura e escultura tiveram seu quadro de professores mantidos, já que os construtivistas não tinham uma política para essas áreas.

Se tivessem ficado somente nas discussões, o ambiente tenso e as posições fechadas teriam desagregado a escola em pouco tempo, mas a grande contribuição inicial foi a criação da Seção de Base, voltada para formar um novo tipo de aluno. As disciplinas, de caráter material e formal, agrupavam-se em torno da composição e da construção de linhas consideradas mestras das artes como um todo (espaço, cor, volume, desenho, grafismo).

A Seção de Base orientou a organização e a funcionalidade do VKhUTEMAS durante a sua existência (1922 até 1929), principalmente durante o tempo em que foi a principal unidade do VKhUTEMAS, em que era independente das faculdades que compunham a escola (1923-1926). Essa liberdade curricular dava à Seção capacidade para testar, ousar, inventar, debater, sonhar, ao mesmo tempo em que formava um novo tipo de artista. A base racional e formal do método aplicado às disciplinas ajudava a retirar dos futuros artistas muitos traços de tradicionalismo e senso comum que traziam de suas formações anteriores.

O motor dessa escola, a Seção de Base, era também o cimento da instituição; na verdade, podemos dizer que o VKhUTEMAS era a Seção de Base. As faculdades, com suas novidades metodológicas e de prática de ensino, não tinham a importância da unidade fundamental. Como a principal contribuição do VKhUTEMAS às artes e ao ensino artístico, o legado da seção foi de permitir aos recém-chegados o contato com uma novidade metodológica e aos docentes a possibilidade de fazer o que quisessem dentro de suas respectivas áreas temáticas. A ênfase na prática formal (ou seja, na linguagem artística) e na estruturação dos objetos dava aos construtivistas a possibilidade de ampliar sua base de atuação, de levar seus métodos para as outras áreas e de buscar o domínio metodológico da instituição. Outras vertentes do pensamento russo em artes também participaram das disciplinas fundamentais, o que trazia para os alunos as disputas acirradas entre seus mestres, uma oportunidade de conhecer o que se debatia e como isso era feito dentro do campo artístico.

Com a ascensão de Stálin e as mudanças cada vez maiores na sociedade soviética, os debates do VKhUTEMAS se tornam mais próximos de uma escola de design, especializada e organizada para formar um artista mais rapidamente. A Seção de Base, embora fosse o motor, já não correspondia mais a essa realidade. No momento da transformação para VKhUTEIN, a unificação das faculdades de madeira e metal em uma só assumiu a posição de piloto na instituição. Enquanto as outras se

tornavam mais separadas, a Dermetfak representava ainda a aspiração inicial do artista completo. Em sua curta existência (1927-1930), dispunha dos mais renomados nomes das vanguardas soviéticas no quadro de docentes, produzindo um novo design soviético que se tornava cada vez mais fruto das necessidades do momento do que objetos pensados para um mundo novo e melhor. Nos ateliês da Dermetfak essa realidade ainda era deixada de lado em busca de uma nova concepção de produto e produção.

O fechamento da instituição teve um impacto negativo no desenvolvimento das vanguardas na União Soviética. Os grupos mais tradicionalistas se reagruparam em torno do chamado Realismo Socialista, que preconizava a expressão artística através do realismo e do figurativismo (muitas vezes através do naturalismo fotográfico). As faculdades de pintura e escultura se transferiram para Leningrado, enquanto as faculdades mais tecnológicas foram absorvidas em instituições técnicas. Só a arquitetura e as artes gráficas continuaram independentes, mas também sob o peso dos movimentos mais tradicionais (no caso da arquitetura, o neoclássico). As vanguardas, que tinham exercido um grande papel na escola, foram deixadas de lado. Essa interrupção do papel das vanguardas levou à redução da qualidade da produção das artes industriais na URSS, com raras exceções, como a produção de cartazes políticos ou publicitários, a cargo de expoentes das vanguardas e de seus ex-alunos (pelo menos até a Segunda Guerra Mundial).

O fim do VKhUTEMAS/VKhUTEIN representou também o fim das ideias de formação de artistas completos (artista-engenheiro), com capacitação e conhecimentos em diversas áreas e temas, tanto artísticas quanto técnicas. Desapareceu também a ideia de artista militante, no sentido de ser política e artisticamente atuante e revolucionário. A formação do VKhUTEMAS/VKhUTEIN privilegiava este novo tipo de artista – ideia formadora da Bauhaus também –, tornada obsoleta e um pouco perigosa na nova situação soviética dos anos 30. A história oficial soviética vai apagar esse momento muito vivo das artes russas,



e somente após a década de 1960 voltará a tratar do VKhUTEMAS como parte da herança dos anos de 1920 para a sua própria cultura e para a cultura mundial.

Como afirma KOPP (1990), em seu livro sobre a luta das vanguardas europeias, “é essa adequação, essa vontade de participar da construção social que fez do construtivismo soviético dos anos vinte uma CAUSA e não um simples ESTILO como afirmaram, durante os anos trinta, seus detratores”.

O VKhUTEMAS/VKhUTEIN foi, então, o laboratório da formação destes artistas-construtores que sonharam, e talvez ousaram, mais do que a sua própria realidade suportava.



## REFERÊNCIAS

### *Material sobre o VKhUTEMAS/VKhUTEIN*

ADASKINA, Natal'ia. The Place os Vkhutemas in the Russian Avant-Garde. in **THE GREAT Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde (1915-1932)**. New York: Guggenheim Museum, 1992.

BOJKO, Szymon. Vkhutemas. in BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Maurice. **The Avant-garde in Russia, 1910-1930**. New Perspectives. Cambridge (USA)/London: MIT Press, 1980, p. 78-83.

GUINZBOURG, Moisei. **Le Style et L'Époque. Problèmes de L'Architecture Moderne**. Liège/Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1982.

JAMAİKINA, Elena. Vchutemas: Per Una Grammatica Visiva. **Casabella**, Milano, ano 42, n. 435, p. 52-55, apr. 1978.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovitch. **VHUTEMAS. Moscou, 1920-1930**. Paris: Editions du Regard, 1990. 2v.

KHAZANOVA, V. VKHUTEMAS – VKHUTEIN. **Architectural Design**, London, p. 80-81, feb. 1970.

KHAZANOVA, V. VKHUTEMAS – VKHUTEIN. in SHVIDKOVSKY, O. A. **Building in the USSR. 1917 – 1932**. London: Studio Vista, 1971.

LODDER, Christina. **Russian Constructivism**. New Haven: Yale University Press, 1987.

MISLER, Nicoletta. Su Alcuni Problemi di Letture Dell'Esperienza Russa del Vchutemas. **Casabella**, Milano, ano 42, n. 435, p. 56-60, apr. 1978.

QUILICI, Vieri. Per Una Nouva Pedagogia Architettonica: Ladovskij e il VKhUTEMAS. in QUILICI, Vieri. **L'Architettura del Costruttivismo**. Bari: Laterza, 1969.

RODCHENKO, Aleksandr. **Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings**. New York: The Museum of Modern Art (MoMA), 2005.

ZHADOVA, Larissa. Un Contributo alla Storia del Vchutemas. **Casabella**, Milano, ano 42, n. 435, p. 46-51, apr. 1978.

### *Cultura e Arte Russa/Soviética*

ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo – A Dramaturgia da Forma em “Stuttgart”**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ARVATOV, Boris. **Arte y Producción**. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.

BAILES, Kendall. Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism. **Soviet Studies**, Glasgow, v. 29, n. 3, p. 373-394, jul. 1977.

BANN, Stephen (ed.). **The Tradition of Constructivism**. New York: Da Capo Press, 1990.

BIGGART, John. Bukharin and the Origins of the Proletarian Culture Debate. **Soviet Studies**, Glasgow, v. 39, n. 2, p. 229-246, apr. 1987.

BILLINGTON, James H. **The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture**. New York: Vintage Books, 1970.

BOGDANOV, Aleksandr. **El Arte y la Cultura Proletaria**. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1979.

BOGDANOV, Aleksandr. **Krasnaya Zvezda (Roman-Utopiia)/Ingenier Ménni (Fantasticheskii Roman)**. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1979.

BOWLT, John E. (ed.). **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism**. New York: Thames and Hudson, 1988.

BOWLT, John E. Pavel Filonov: His Painting and His Theory. **The Russian Review**, Stanford, v. 34, n. 3, p. 282-292, July 1976.

BOWLT, John E. Russian Art in the Nineteen Twenties. **Soviet Studies**, Glasgow, v. 22, n. 4, p. 575-594, apr. 1971.

BOWLT, John E. The Failed Utopia: Russian Art 1917 – 1932. **Art in America**, New York, p. 40-51, jul./ago. 1971.

BOWLT, John E.; MATICH, Olga (ed.). **Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment**. Stanford: Stanford University Press, 1996.

BULLITT, Margaret. Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union. **The Russian Review**, Stanford, v. 35, n. 1, p. 53-76, jan. 1976.

BUNT, Cyril G. E. **Russian Art: From Scyths to Soviets**. London/ NewYork: The Studio, 1946.

CARDEN, Patricia. Utopia and Anti-Utopia: Alexsei Gastev and Evgeny Zamyatin. **The Russian Review**, Columbus, v. 46, n. 1, p. 1-18, jan. 1987.

CARLSON, Maria. Armchair Anarchists and Salon Supermen: Russian Occultists Read Nietzsche. In ROSENTHAL, Bernice Glatzer (ed.). **Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary**. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1994. p. 107-124.

**CASIMIR Malévitch na Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. (Catálogo da Exposição).

CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold: Um Espetáculo Síntese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CECCARELLI, Paolo. **La Construcción de la Ciudad Soviética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

CHERNYCHEVSKY, Nikolai Gavrilovitch. **What Is to Be Done? Tales of New People**. Moskva: Raduga, 1983.

CLOWES, Edith. From beyond the abyss: Nietzschean myth in Zamyatin's "We" and Pasternak's "Doctor Zhivago". In ROSENTHAL, Bernice Glatzer (ed.). **Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary**. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1994, p. 313-337.

DAVIS, Ioan. **The Culture of Vertigo**. Sl, sd. Disponível em: [www.yorku](http://www.yorku).

ca/comcult/frames/about/ioan/personal/glasnost.htm. Acesso em: 10 nov. 2005.

DOUGLAS, Charlotte. Suprematism: The Sensible Dimension. **The Russian Review**, Stanford, v. 34, n. 3, p. 266-281, July 1975.

DOUGUINE, Alexandre. **Le Complot ideologique du "Cosmisme Russe"**. Sl, sd. Disponível em: [www.arctogaia.com/public/cosmism1.htm](http://www.arctogaia.com/public/cosmism1.htm). Acesso em: 6 fev. 2002.

EDWARDS, T. R. N. **Three Russian Writers and Irrational: Zamyatin, Pil'nyak and Bulgakov**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

EGBERT, Donald Drew. **El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica Soviética**. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.

EIKHENBAUM, Boris Mikhailovitch. **O Proze/O Poezii. Sbornik Statei**. Leningrad: Khudojestvennaia Literatura Leningradskoe Otdelenie, 1986.

EISEN, Samuel D. Whose Lenin Is It Anyway? Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Formalist-Marxist Debate in Soviet Cultural Politics (A View from the Twenties). **The Russian Review**, Columbus, v. 55, n. 1, p. 65-79, January 1996.

EISENSTEIN, Serguei Mikhailovitch. **Memórias Imorais: Uma Autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ETKIND, Efim; NIVAT, Georges; SERMAN, Ilya; STRADA, Vittorio (Dir.). **Histoire de la Littérature Russe. Le XX Siècle. L'Age d'Argent**. Paris: Librairie Fayard, 1987, v. 3.

FERRO, Marc; FITZPATRICK, Sheila (ed.). **Culture et Révolution**. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

FITZPATRICK, Sheila. The Bolshevik's Dilemma: Class, Culture and Politics in the Early Soviet Years. in FERRO, Marc; FITZPATRICK, Sheila (ed.). **Culture et Révolution**. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

FITZPATRICK, Sheila. **The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky**. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1970.

FITZPATRICK, Sheila. The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on

the Cultural Front, Moscow, 1928-29. **Soviet Studies**, Glasgow, v. 22, n. 2, p. 236-253, oct. 1971.

FRANK, Joseph. **Pelo Prisma Russo**. Ensaios sobre Literatura e Cultura. São Paulo: Edusp, 1992.

GIBIAN, George; TJALSMA, H. W. **Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900 – 1930**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1976.

GORKY, Maksim. **Neizdannaia Peregiska c Bogdanovym, Leninym, Stalinym, Zinov'evym, Kamenevym, Korolenko**. Moskva: Nasledie, 2000.

GRÁFICA Utópica. **Arte Gráfica Russa, 1904-1942**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (Catálogo da Exposição).

GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art 1863-1922**. London: Thames and Hudson, 1986.

HENDERSON, Linda Dalrymple. **The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art**. Princeton: Princeton University Press, 1983.

HOLQUIST, Michael. Tsiolkovsky as a Moment in the Prehistory of the Avant-Garde. In BOWLT, John E.; MATICH, Olga (ed.). **Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment**. Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 100-117.

JANGFELDT, Bengt. Nietzsche and the Young Mayakovsky. In ROSENTHAL, Bernice Glatzer (ed.). **Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary**. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1994. p. 35-57.

KANDINSKY, Wassily. **Complete Writings on Art**. New York: Da Capo Press, 1994.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim. **Pioneers of Soviet Architecture. The Search of New Solutions in the 1920s and 1930s**. London: Thames and Hudson, 1987.

KARASIK, Irina. The Petrograd Museum of Artistic Culture. In **NEW Art for a New Era. Malevich's Vision of the Russian Avant-Garde**. London/Sankt-Petersburg: Barbican Art Gallery/The State Russian

Museum/Booth-Clibborn Editions, 1999. p. 16-20.

KING, David. **The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia**. New York: Owl Books, 1999.

KLOSTY, Elizabeth. Zamiatin's We and the Modernist Architecture. **The Russian Review**, Columbus, v. 47, n. 1, p. 49-60, jan. 1988.

KONSTANTIN Melnikov. Sl, sd. Disponível em: [home.iae.nl/users/wie/melnikov/verhaale](http://home.iae.nl/users/wie/melnikov/verhaale). Acesso em: 17 jun. 2002.

KOVTUN, Yevgeny. **The Russian Avant-garde in the 1920s-1930s**. Sankt-Peterburg/Bournemouth: Avrora/Parkstone, 1996.

KOZOK, Adriane. **Rolle des Konstruktivismus im Kontext der Revolutionären Künste**. Konstanz, sd. Disponível em: [www.hausarbeiten.de/rd/archiv/kunst/kunst-o-konstruktivismus.shtml](http://www.hausarbeiten.de/rd/archiv/kunst/kunst-o-konstruktivismus.shtml). Acesso em: 20 ago. 2002.

**LA NAISSANCE du Réalisme Socialiste**. Sl, sd. Disponível em: [www.mapage.noos.fr/malevich/these003a.html](http://www.mapage.noos.fr/malevich/these003a.html). Acesso em: 27 jun. 2002.

**LE NARKOMPROS**. Sl, sd. Disponível em: [www.mapage.noos.fr/malevich/these003a.html](http://www.mapage.noos.fr/malevich/these003a.html). Acesso em: 27 jun. 2002.

LEACH, Robert. **Revolutionary Theatre**. London/New York: Routledge, 1994.

LEACH, Robert. **Vsevolod Meyerhold**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LEBEDJANSKII, M. S. **Russkaja Zhivopi's 1920-1930 Kh Godov**. Moskva: Isskusstv SPb, 1999.

LENIN, V. I. **La Información de Clase**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973.

LENIN, V. I. **On Literature and Art**. Moscow: Progress Publishers, 1978.

LISSITZKY, El. **Russia: An Architecture for World Revolution**. Cambridge: MIT Press, 1970.

LITERATURNYE **Manifesty ot Simvolizma do Nashikh Dnej**. Moskva: XXI vek Soglasie, 2001.

LOPES, João. **A Evolução da Política Cultural dos Bolcheviques e a**



**Pintura na União Soviética:** Da Liberdade ao Monolitismo do Realismo Socialista [1917-1934]. Lisboa, 2001. Disponível em: [www.pstu.org.br/cont/art\\_evolu\\_cult\\_bolch.rtf](http://www.pstu.org.br/cont/art_evolu_cult_bolch.rtf). Acesso em: 20 ago. 2002.

**LOUNATCHARSKI, Un Intellectuel parmi lês Bolchéviques.** Sl, sd. Disponível em: [www.mapage.noos.fr/malevich/these003a.html](http://www.mapage.noos.fr/malevich/these003a.html). Acesso em: 27 jun. 2002.

LUNACHARSKAIA, Irina. Why did Commissar of Enlightenment A. V. Lunacharskii Resign?. **The Russian Review, Columbus**, v. 51, n. 3, p. 319-342, July 1992.

LUNATCHARSKY, Anatoly. **As Artes Plásticas e a Política na URSS.** Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

MAGUIRE, Robert A. **Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's.** Princeton: Princeton University Press, 1968.

MALÉVITCH, Kasimir. **Ecrits sur l'Art: De Cézanne au Suprématisme.** Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1993. V. 1.

MALÉVITCH, Kasimir. **Ecrits sur l'Art: Le Miroir Suprématisme.** Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1993. V. 2.

MALLY, Linn. Egalitarian and Elitist Visions of Cultural Transformations: the Debate in the ProletKul't Movement. in FERRO, Marc; FITZPATRICK, Sheila (ed.). **Culture et Révolution.** Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

MAROT, John. Alexander Bogdanov, Vepered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement. **The Russian Review, Columbus**, v. 49, n. 3, p. 241-264, July 1990.

MASING-DELIC, Irene. The Transfiguration of Cannibals: Fedorov and the Avant-Garde. In BOWLT, John E.; MATICH, Olga (ed.). **Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment.** Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 17-36.

MATICH, Olga. Remaking the Bed: Utopia in Daily Life. In BOWLT, John E.; MATICH, Olga (ed.). **Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment.** Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 59-78.

MELE, Giannarita. Théorie et Organization des Pratiques Culturelles à

L'Époque du Proletkul't. in FERRO, Marc; FITZPATRICK, Sheila (ed.). **Culture et Révolution**. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

MIGUEL, Jair Diniz. A História como Controle Absoluto: Regulamentação e Normatização do Cotidiano em Nós, de Evgeny Zamyatin. **Revista Projeto História**, n. 30, São Paulo, EDUC, jun 2005. p. 343-358.

MILLER, René Fülöp. **Espírito e Physyonomia do Bolchevismo**. Descrição e Crítica da Vida Cultural da Rússia Soviética. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1935.

MINK, Z. G. O Conceito de Texto e a Estética Simbolista. in LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris; IVÁNOV, V. et al. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 159-67.

NAKOV, Andrei B. El Último Cuadro. In TARABUKIN, Nikolai. **El Último Cuadro: Del Caballete a la Máquina/Por Una Teoría de la Pintura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 17-30.

**OKNA ROSTA i Glavpolitprosveta 1919-1922. Katalog Vystavki iz Istorii Ruskogo Plakata**. Sankt-Petersburg: Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, 2000. (Catálogo da Exposição).

PALMIER, Jean Michel. **Lénine: A Arte e a Revolução**. Lisboa: Moraes Editores, 1976. 3v.

PARTON, Anthony. **Mikhail Larionov and The Russian Avant-Garde**. London: Thames and Hudson, 1993.

PETROVA, Ievguénia. Arte Russa dos Ícones até os Dias Atuais. In **500 Anos de Arte Russa**. São Paulo/Sankt-Petersburg: BrasilConnects/Museu estatal Russo/Palace Editions: 2002. p. 45-81.

PLEKHANOV, George. **A Arte e a Vida Social**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

POKROVSKI, M. N. **Historia de la Cultura Rusa**. Buenos Aires: Ediciones Suma, 1942.

**PROLETKULT, Futurismus und "Lebenbauende Kunst"**. Sl, sd. Disponível em: [www.myway.de/secretlab/dturb329.htm](http://www.myway.de/secretlab/dturb329.htm). Acesso em: 28 mar. 2002.

QUILICI, Vieri. **Ciudad Russa y Ciudad Soviética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

RAPISARDA, Giusi (ed.). **Cine y Vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

RIPELLINO, Ângelo Maria. **Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RODRIGUES, António Jacinto. **Urbanismo e Revolução**. Lisboa: Edições Afrontamento, 1975.

ROSENTHAL, Bernice Glatzer (ed.). **Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary**. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1994.

RZHEVSKY, Nicholas (ed.). **The Cambridge Companion to Modern Russian Culture**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1998.

SCHERRER, Jutta. The Relationship Between the Intelligentsia and Workers: The Case of the Party Schools in Capri and Bologna. in ZELNIK, Reginald (ed.). **Workers and Intelligentsia in Late Imperial Russia: Realities, Representations, Reflections**. Sl: University of California Press/University of California International and Area Studies Digital Collection, 1999, v. 101, p. 172-185. Disponível em: [repositories.cdlib.org/uciaspubs/research/101/9](https://repositories.cdlib.org/uciaspubs/research/101/9). Acesso em: 20 ago. 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SCHNITZER, Luda; SCHNITZER, Jean (ed.). **Cinema in Revolution. The Heroic Era of the Soviet Film**. London: Secker & Warburg, 1973.

SOCHOR, Zenovia. On Intellectuals and the New Class. **The Russian Review**, Columbus, v. 49, n. 3, p. 283-292, July 1990.

**SOVIETSKAIA Proza 20-30-x godov XX Veka**. Moskva: Terra – Knijnyi Klub, 2000, 2v.

STEPANIAN, N. **Iskusstvo Rossi XX Veka Vzgljad iz 90-kh**. Moskva: Ehksmo Press, 1999.

STRADA, Vittorio. Da “Revolução Cultural” ao “Realismo Socialista”.

in **HISTÓRIA do Marxismo; o Marxismo na Época da Terceira Internacional**: Problemas da Cultura e da Ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (História do Marxismo, 9).

TARABUKIN, Nikolai. **El Último Quadro: Del Caballete a la Máquina/ Por Una Teoría de la Pintura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

**TEORÍA de la Literatura de Formalistas Rusos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976.

TEREKHINA, V. **Russkij Futurizm. Teorija, Praktika, Kritika, Vospominanija**. Moskva: Nasladie, 2000.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

**UNE Dernière Tentative de Sémiotisation Révolutionnaire**. Sl, 2000. Disponível em: [www.aleph99.org/chee/ks/t4a3.html](http://www.aleph99.org/chee/ks/t4a3.html). Acesso em: 22 mar. 2002.

USPENSKII, Boris. Sobre a Semiótica da Arte. in LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris; IVÁNOV, V. et al. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 31-36.

WILLET, John. Arte e Revolução. in **HISTÓRIA do Marxismo; o Marxismo na Época da Terceira Internacional**: Problemas da Cultura e da Ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (História do Marxismo, 9).

ZALAMBANI, Maria. Boris Arvatov, Théoricien du Productivisme. in **CAHIERS du Monde Russe**. Sl, jul-sept 1999, v. 101, n. 3, p. 415-446. Disponível em: [www.filo.uba.ar/.../catedras/teoria\\_y\\_analisis\\_literario/sitio/Boris\\_Arvatov\\_Theoricien\\_du\\_productivisme.pdf](http://www.filo.uba.ar/.../catedras/teoria_y_analisis_literario/sitio/Boris_Arvatov_Theoricien_du_productivisme.pdf). Acesso em: 10 dez. 2004.

ZALAMBANI, Maria. L'Art Productiviste en Russie Soviétique. **Annales HSS**, Paris, ano 52, n. 1, p. 41-61, jan-fev 1997.

ZAMYATIN, Yevgeni. **Nosotros**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

## *História, Teoria e Semiótica Geral e da Arte*

- ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames & Hudson, 1986.
- ADORNO, Theodor Wisengrund. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. **L'Arte Moderna**. Milano: RCS Libri & Grandi Opere, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte y Percepción Visual. Psicología de la Visión Creadora**. Buenos Aires: EUDEBA, 1967.
- AYMONINO, Carlo. **Orígenes y Desarrollo de la Ciudad Moderna**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BARTHES, Roland. **Michelet**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos Sobre Arte**. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1991.
- BAUHAUS **Utopien. Arbeiten auf Papier**. Stuttgart: Edition Cantz, 1988.
- BAYER, Herbert; GROPIUS, Walter; GROPIUS, Ise (ed.). **Bauhaus, 1919-1928**. New York: Museum of Modern Art, 1990.
- BAYER, Raymond. **Historia de la Estética**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; LONGO, Tommaso Giura. **Projectar a Cidade Moderna**. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- BLOCH, Ernst. **The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In HINTON, Charles Howard. **Relatos Científicos**. Madrid: Siruela, 1986.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (org.). **Modernismo: Guia Geral, 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CERVO, Amado L., BERVIAN, Pedro A. **Metodologia Científica**. São Paulo: Prentice Hall, 2002. 5 ed.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus, 1919-1933**. Köln: Benedikt Taschen, 1992.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FLECK, Ludwik. **La Génesis y el Desarrollo de un Hecho Científico. Introducción a la Teoría del Estilo de Pensamiento y del Colectivo de Pensamiento**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- FOCILLON, Henri. **Vida de las Formas**. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FORMAN, Paul. **Cultura en Weimar, Causalidad y Teoría Cuántica: 1918-1927**. Adaptación de los Físicos y Matemáticos Alemanes a un Ambiente Intelectual Hostil. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture – A Critical History**. London: Thames and Hudson, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. **Art et Technique**. Paris: Éditions Denoël, 1972.
- FRY, Maxwell. **A Arte na Era da Máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FUSCO, Renato de. **A Ideia de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GUÉRIN, Michel. **O Que é uma Obra?**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- HINTON, Charles Howard. **Cientific Romances**. Whitefish (Montana): Kessinger Publishing, 2003.

- HOWE, Irwing. Introduction. In HOWE, Irwing (ed.). **The Idea of Modern in Literature and the Arts**. New York: Horizon Press, 1967.
- KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KOPP, Anatole. **Quando o Moderno Não Era um Estilo e Sim uma Causa**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2 ed. São Paulo: Atelier Editorial, 2001.
- LESLIE, Esther. **Zero-City: Modern Work and Modernist Time**. Sl, sd. Disponível em: [www.militantesthetix.co.uk/worktime.html](http://www.militantesthetix.co.uk/worktime.html). Acesso em: 20 jun. 2002.
- LISTOWEL, Conde de. **Historia Crítica de la Estética Moderna**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.
- LOTMAN, Iuri. **Estética y Semiótica del Cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris. Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura. in LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris; IVÁNOV, V. et al. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 37-65.
- KUHN, Thomas S. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- MALDONADO, Tomás. **El Diseño Industrial Reconsiderado**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.
- MANNHEIM, Karl. **Ensayos de Sociología de la Cultura**. Madrid: Aguilar, 1957.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Porto Alegre: Globo, 1952.
- MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MUKAROVSKY, Jan. **Escritos de Estética y Semiótica del Arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- NASH, J. M. **Cubism, Futurism and Constructivism**. London: Thames and Hudson, 1974.
- NEUMANN, Eckhard (ed.). **Bauhaus & Bauhaus People: Personal**

**Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and their Contemporaries.** New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

PEDROSA, Mário. **Arte/Forma e Personalidade.** São Paulo: Kairós Editora, 1979.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

READ, Herbert. **The Philosophy of Modern Art.** New York: Meridian Books, 1960.

RISEBERO, Bill. **La Arquitectura y el Diseño modernos: Una Historia Alternativa.** Madrid: Hermann Blume, 1987.

SARTRE, Jean Paul. **Questão de Método.** 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987/

SCHELLING, Friedrich W. J. von. **Obras Escolhidas.** São Paulo: Abril Cultural, 1984.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia.** Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern Architecture.** London: Faber and Faber, 1986, 2v.

TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia.** Porto Alegre: Editora Globo, 1978

THOMPSON, Edward Palmer. **A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

WHITFORD, Frank. **Bauhaus.** London: Thames and Hudson, 1994.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WILSON, Scott. **Cultural Materialism: Theory and Practice.** Oxford (UK)/Cambridge (USA): Blackwell, 1995.

WINGLER, Hans M. **The Bauhaus.** Cambridge (USA)/London (UK): MIT Press, 1993.

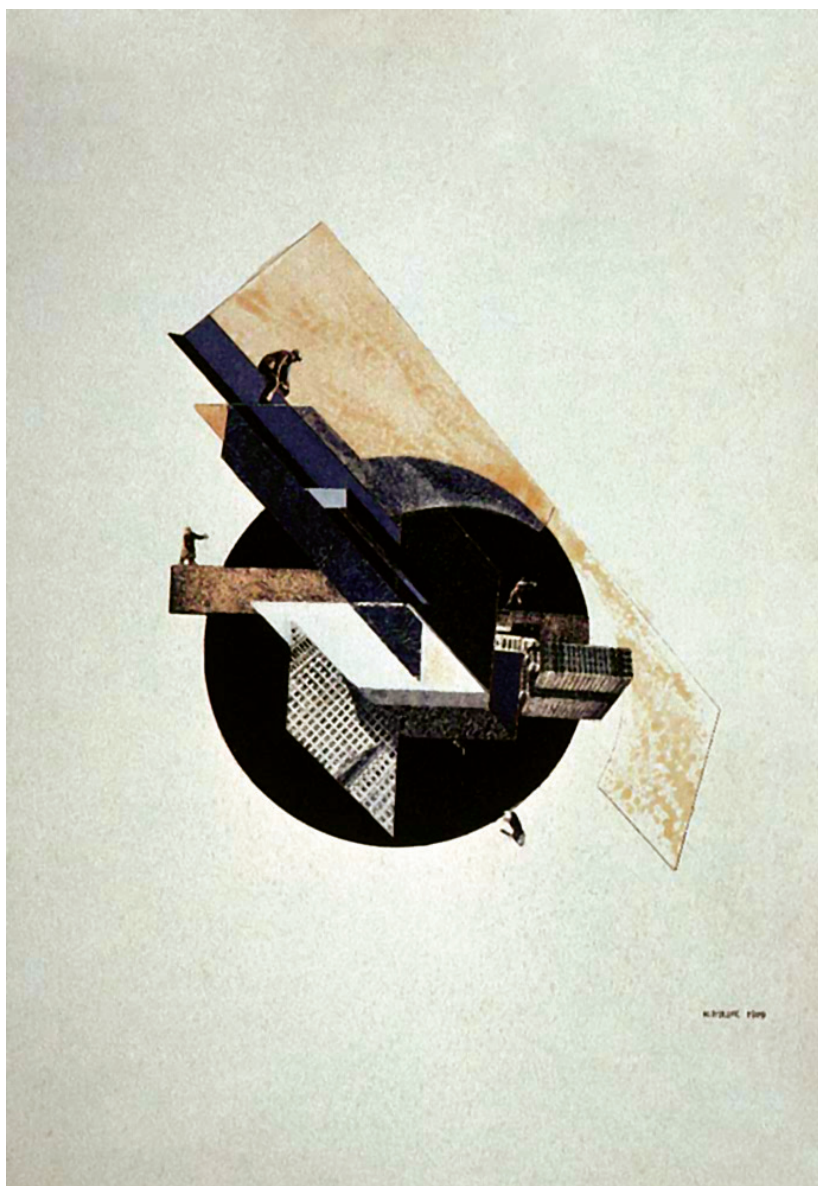


# ICONOGRAFIA

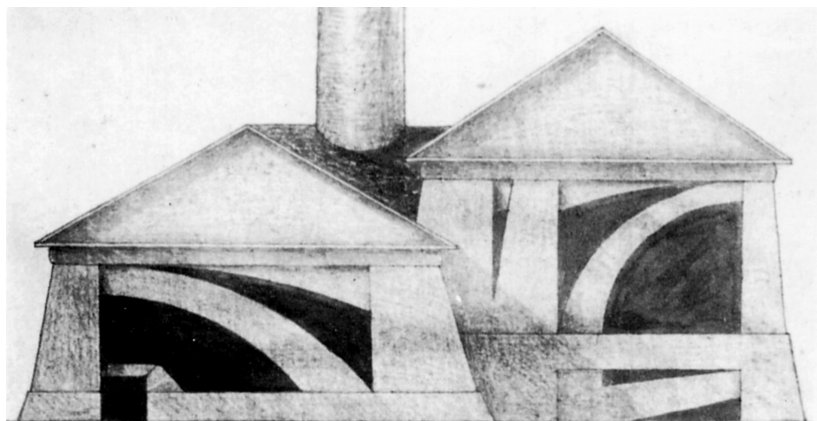


**SUMMAS**

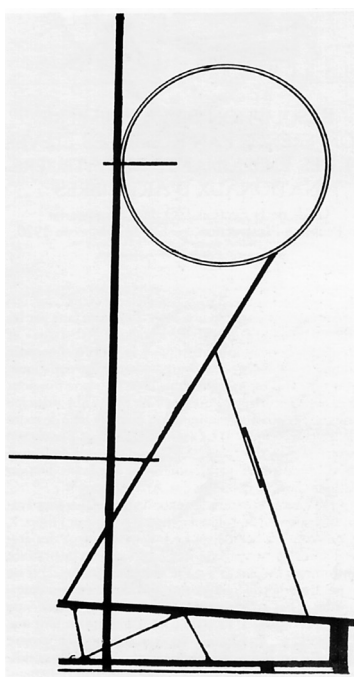
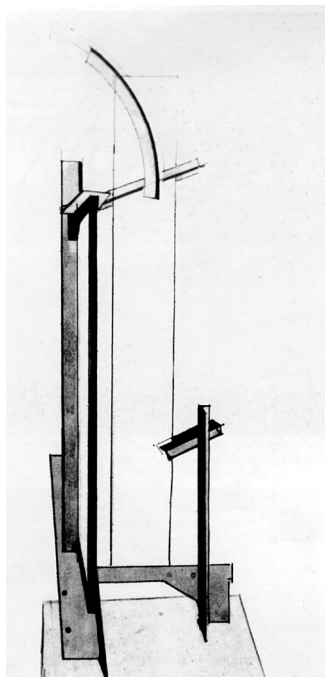




Gustav Gustavovitch Klutcsis – *Cidade Dinâmica* (aluno do 2º SVOMAS, fotomontagem, 1919), celebrada como a primeira fotomontagem na Rússia



V. Balikhin – Fachada de Projeto de Alto-Forno – Aluno do 2º SVOMAS, 1919  
Ateliê Joltovsky



G. Stenberg – Projetos Construtivos  
Ateliê sem Mestre – Obmokhu, aluno do 2º SVOMAS, 1919

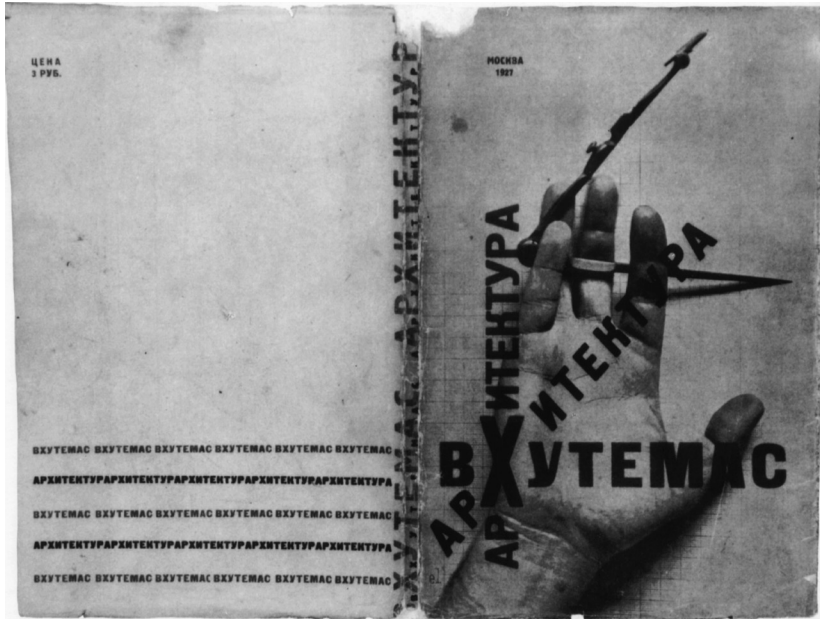
**БХУТЕМАС**







Aleksandr Aleksandrovitch Deineka  
Prédio do Vkhutemas, Rua Miasnitskaia (linogravura, 1921)



Lazar Marcovitch Lissitzky – El Lissitzky  
Capa da Coletânea ARKhITEKTURA VKhUTEMAS (1927)

# ВХУТЕИН

ВЫСШИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-  
ТЕХНИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
В  
МОСКВЕ



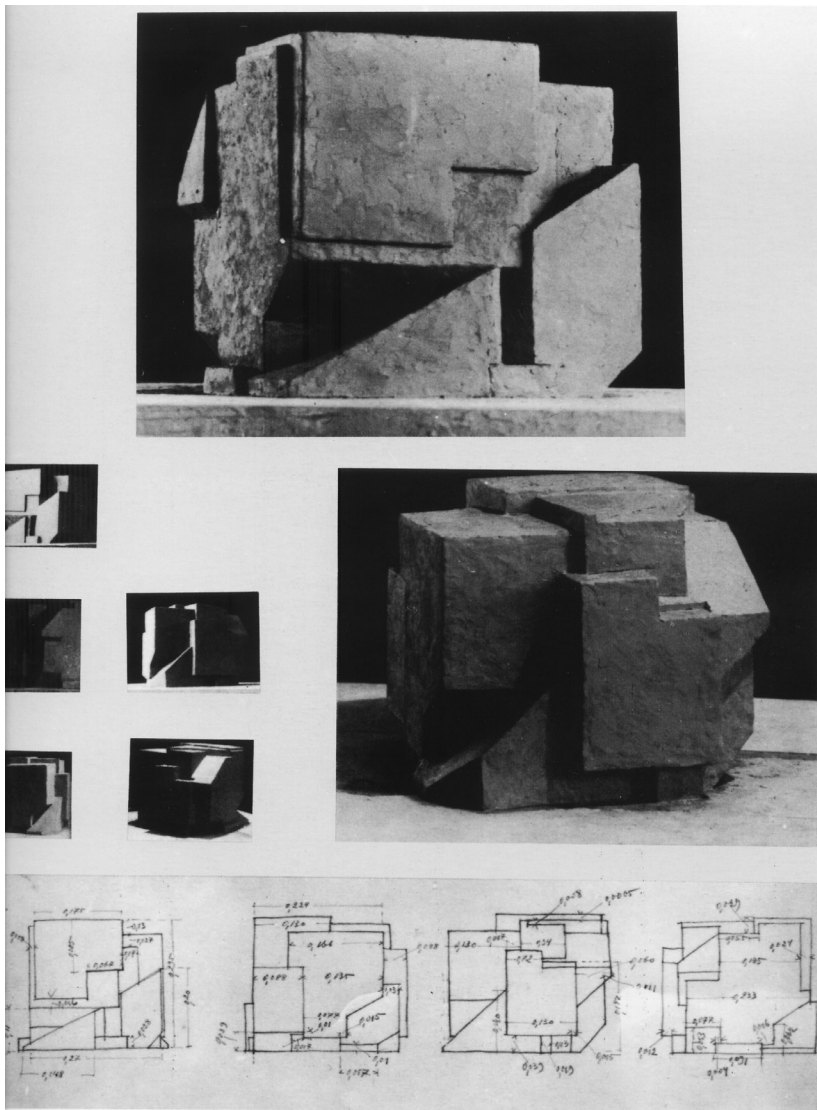
Capa da Revista VKhUTEIN (1927)



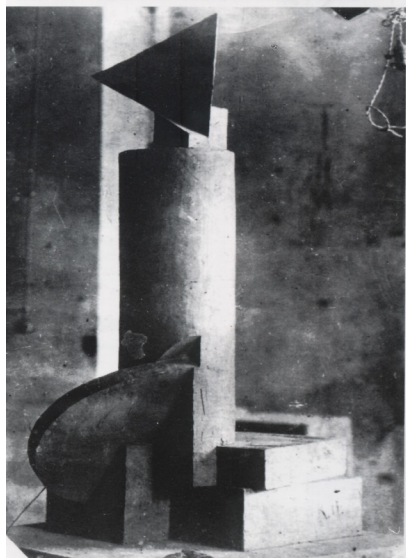
Estudantes da Seção de Base – Disciplina “Cor”



Exposição de trabalhos de alunos da Seção de Base  
Disciplinas "Pintura", "Volume" e "Cor"  
(meado dos anos 1920)



Vladimir Fiodorovitch Krinski – Pesquisa Metodológica sobre o Papel da Composição volumétrica para “colocar em evidência a expressividade de uma forma”



Trabalhos de Alunos na Seção de Base: **Ateliê Lavinsky** (alto, esquerda);  
**Ateliê Korolev** (alto, direita); **Ateliê Babichev** (acima)



Exposição de trabalhos de alunos da Seção de Base  
Disciplinas "Cor", "Espaço", "Volume" e "Desenho"  
(meados dos anos 1920)





Exposição de trabalhos de estudantes da Seção de Base do VKhuTEMAS  
Disciplina "Cor" (1926)



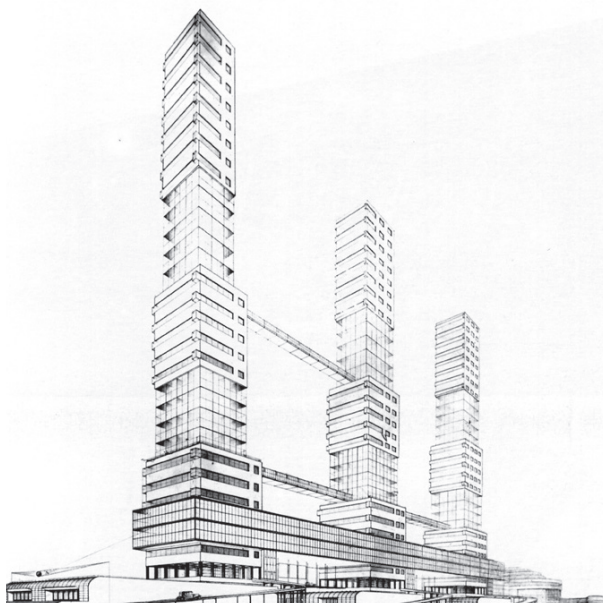
Exposição de trabalhos de estudantes da Seção de Base do VKhuTEMAS  
Disciplina "Espaço" (1926)



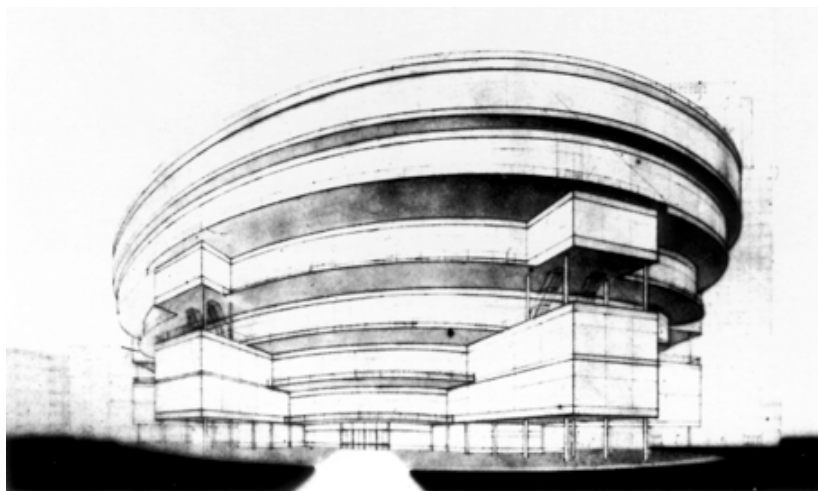
Exposição de Trabalhos de Estudantes da Seção de Base do VKhUTEIIN sobre o tema "Evidência e Expressão da Massa e da Densidade" (1927)



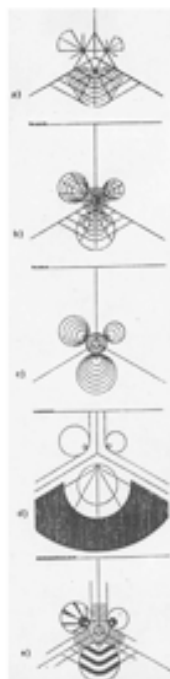
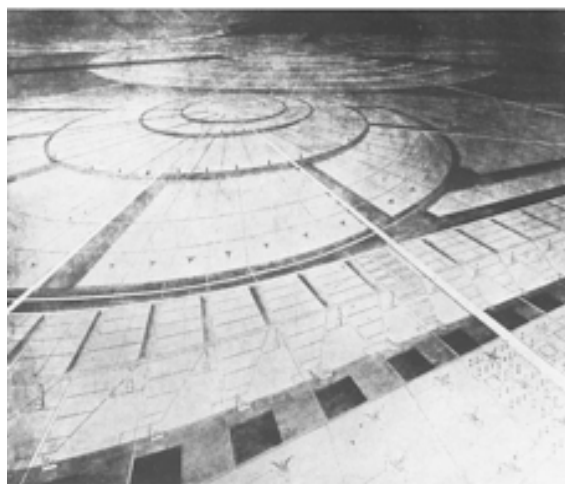
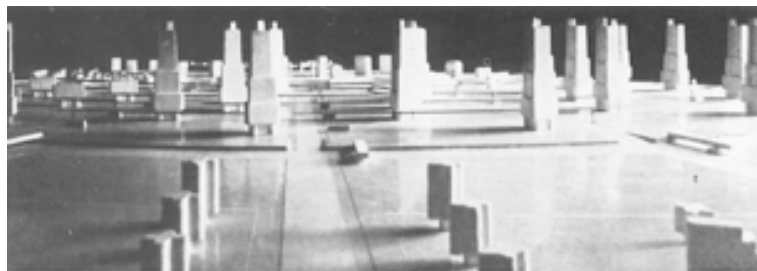
V. Erchov – Refinaria de Açúcar (Trabalho de Conclusão de Curso, 1927)  
Ateliê Vesnin



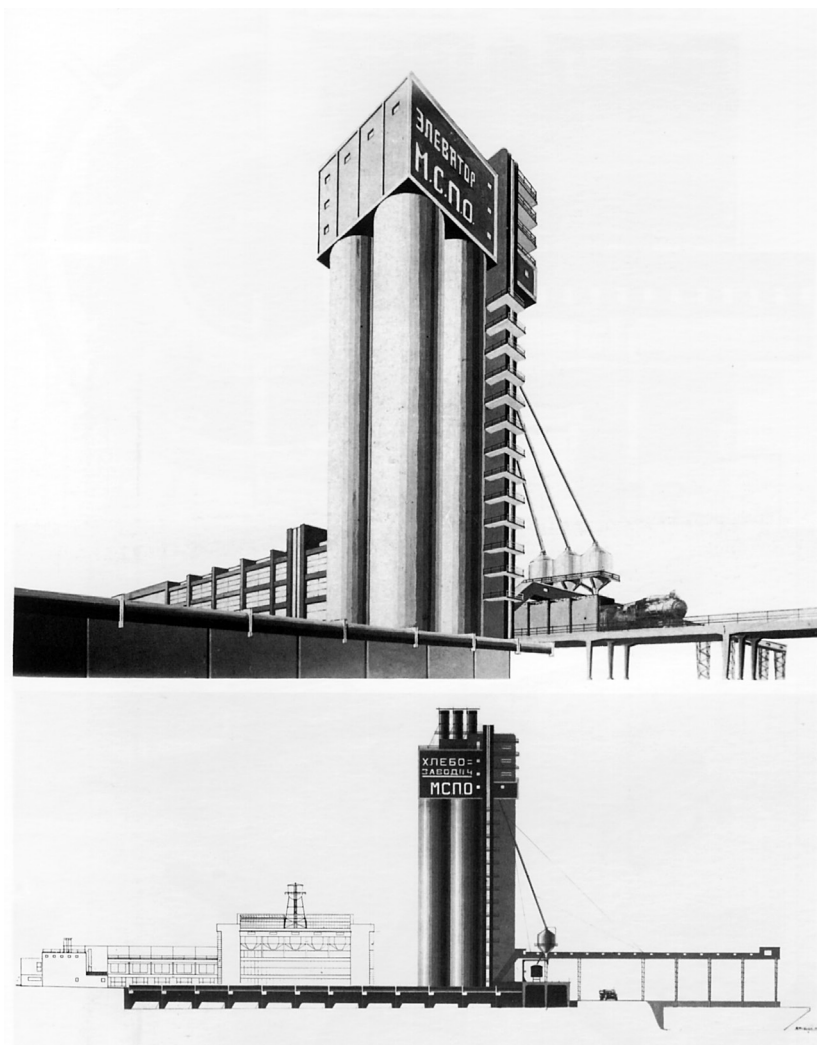
**G. Kotchar** – Perspectiva do prédio do Comintern (Trabalho de Conclusão, 1929)  
Ateliê D. Fridman



**G. Komarova** – Perspectiva do prédio do Comintern (Trabalho de Conclusão, 1929)  
Ateliê D. Vesnin



**Varentsov** – Maquete, Perspectiva e Diagramas para a  
Construção de uma Nova Cidade (1927)  
Ateliê Dokuchaev



A. Mostakov – Perspectiva e Fachada de Silo de grãos  
(Trabalho de Conclusão de Curso)



I. Pimenov – Capas da revista *O Campo Vermelho* (1928-29) (no alto e acima à dir.).  
 A. Deineka – Capa da revista *O Campo Vermelho* (1926) (acima à esq.)



A. **Sotnikov** – Mamadeiras de Porcelana para uso em Maternidades (Trabalho de Conclusão de Curso, 1930-1931)  
Faculdade de Cerâmica – Ateliê V. Tatlin

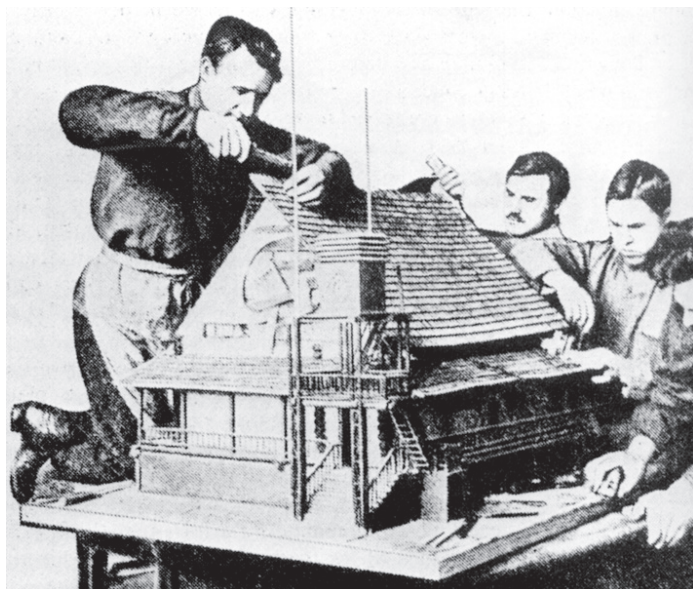


Aluno trabalhando em ateliê da Derfak no VKhUTEMAS

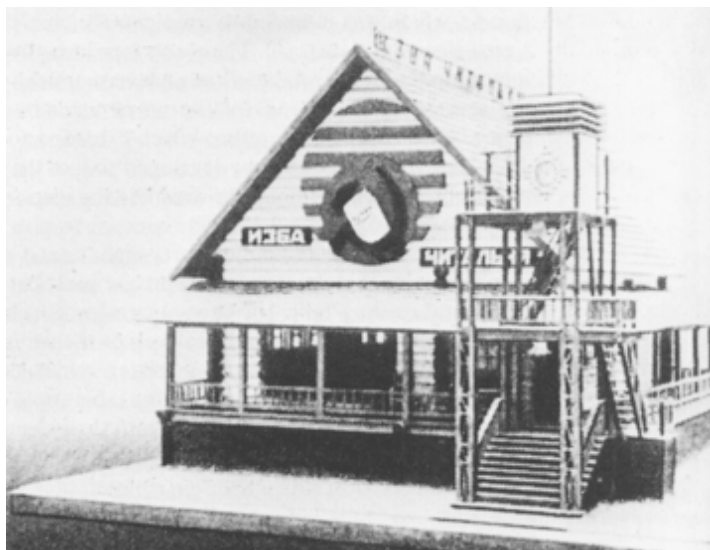


Alunos trabalhando em ateliê da Derfak no VKhUTEMAS

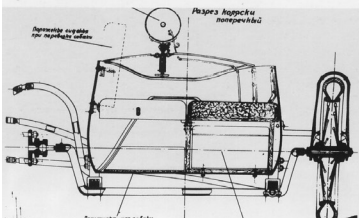
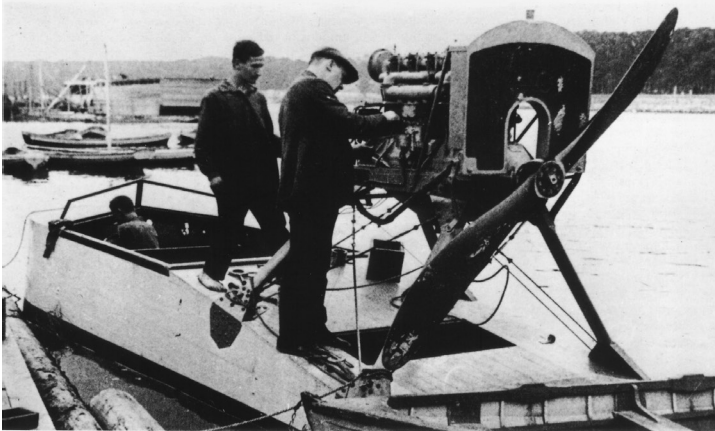
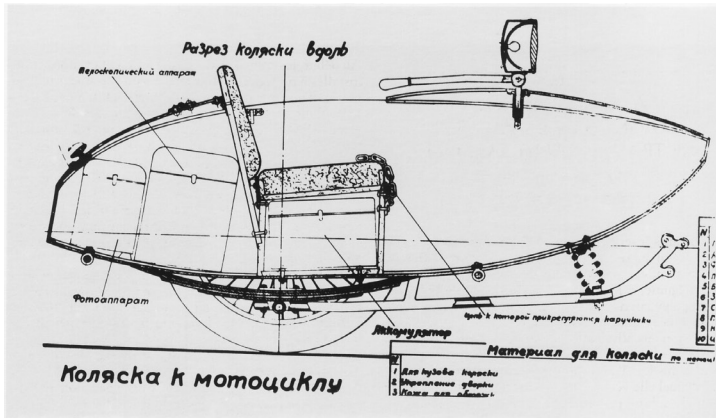




Estudantes realizando a construção da **Maquete de Isba – Sala de Leitura** (1925)

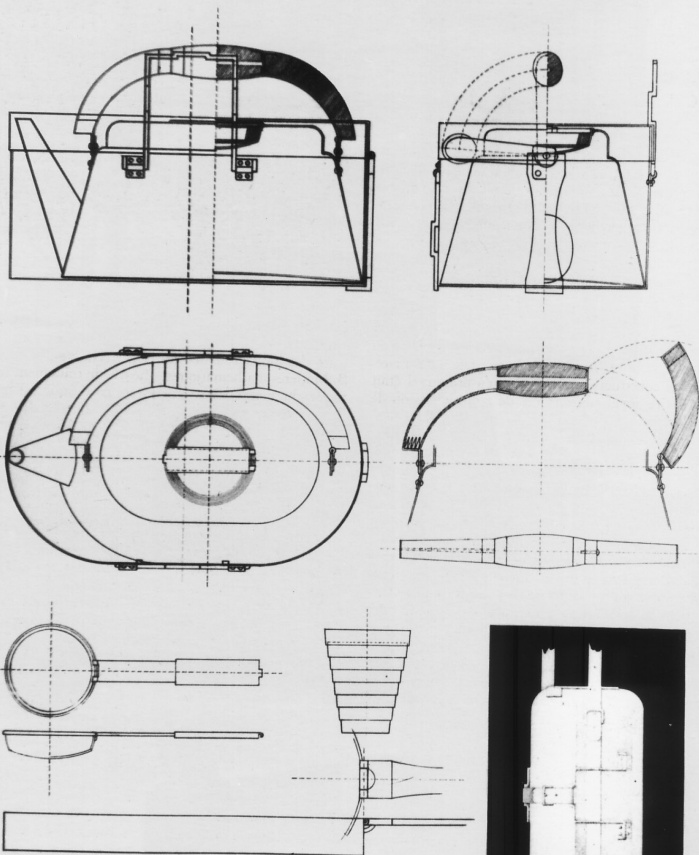


**M. Olechev e V. Timofeiev – Maquete de Isba – Sala de Leitura**, Ganhadora de Prêmio na Exposição Internacional de Artes Decorativas (Paris, 1925)  
Professores responsáveis: A. Lavinski e S. Tchernichev



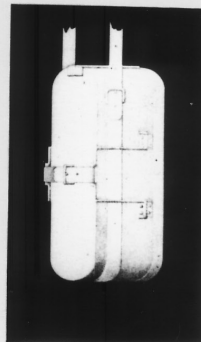
V. Mechtcherin – projeto de “side-car” para motocicletas (1929) (no alto e acima à esquerda) Projeto de Aerobarco DM-1 (1929) (no centro e acima à direita) – Professor responsável: A. Rodchenko

**ПРОЕКТ ДОРОЖНОГО ЧАЙНИКА И КОТЕЛКА**

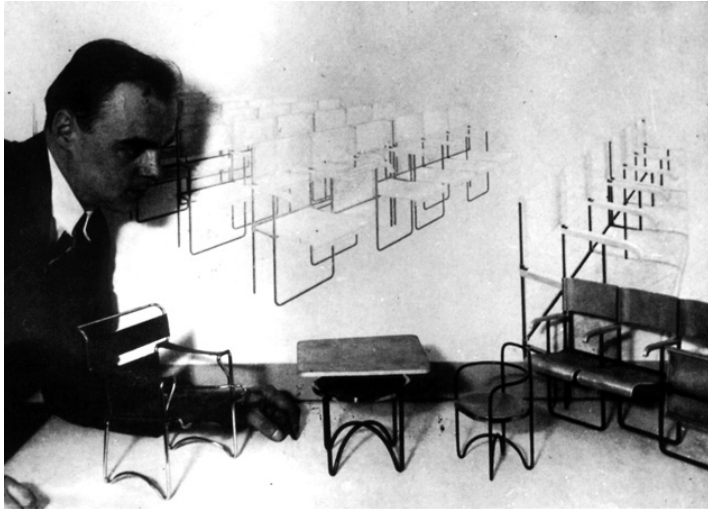


**МАСШТАБ: НАТУРАЛЬНАЯ ВЕЛИЧИНА**

**МЕТАЛЛ :  
АЛЮМИНИЙ**



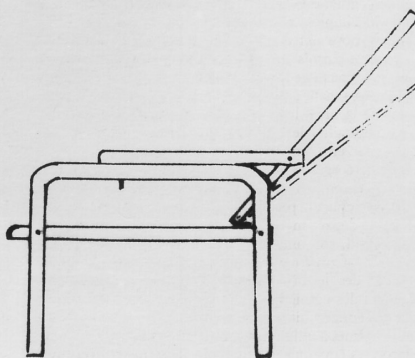
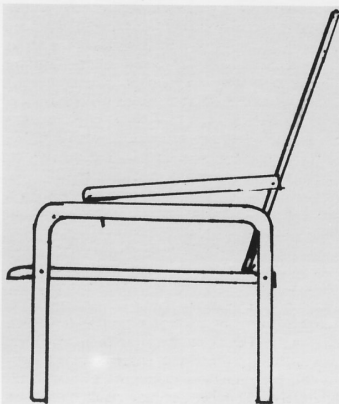
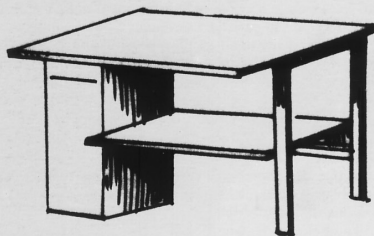
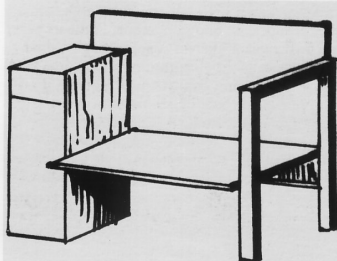
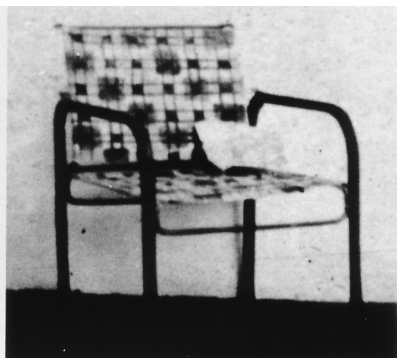
Z. Bikov – Chaleira para acampamento (Planta e Modelo) (1923)  
Professor responsável: A. Rodchenko



P. Galationov – Organização de Móveis para diversos Espaços  
(Salas de Espetáculos, Conferências, Restaurantes ou Clubes)  
(Trabalho de Conclusão de Curso, 1929).  
Professor responsável: A. Rodchenko



N. Rogoshin e Vladimir Evgrafovitch Tatlin – Cadeira (1927)

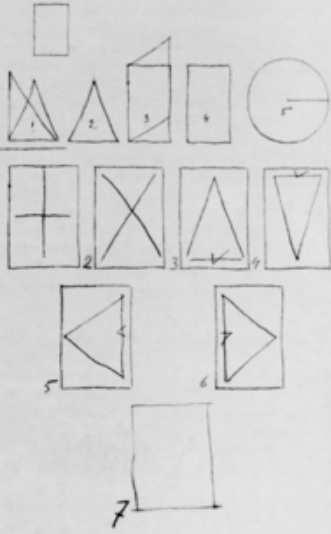


A. Damski – Projetos de Móveis. Professor responsável: A. Rodchenko

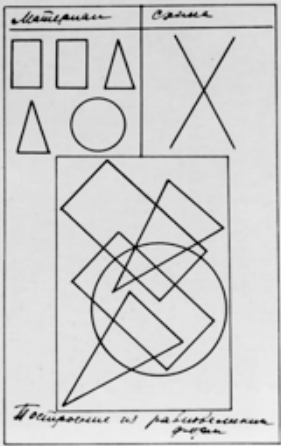
# ИНИЦИАТИВА

ЗАДАНИЕ № 2

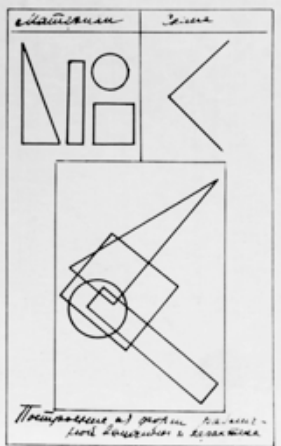
Время выполнения задания 15 минут. Внимательно прочтите задание и выполните его. Задача состоит в том, чтобы из заданных фигур составить как можно больше различных фигур. Задача решается путем составления фигур из заданных фигур. Указаны 7 фигур.



- Указаны 7 фигур, из которых можно составить как можно больше различных фигур. Задача решается путем составления фигур из заданных фигур. Указаны 7 фигур.
- 1) Из заданных фигур.
  - 2) Из заданных фигур (фиг. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
  - 3) Из заданных фигур (фиг. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
  - 4) Из заданных фигур (фиг. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
  - 5) Из заданных фигур (фиг. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
  - 6) Из заданных фигур (фиг. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
  - 7) Из заданных фигур (фиг. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
- Время выполнения задания 15 минут. Внимательно прочтите задание и выполните его. Задача состоит в том, чтобы из заданных фигур составить как можно больше различных фигур. Задача решается путем составления фигур из заданных фигур. Указаны 7 фигур.



14



18

Aleksandr Mikhailovitch Rodchenko  
 Provas para os alunos da faculdade de Madeira (1925)



Z. Bikov – Logotipo para a Fábrica Estatal de Produção de Máquinas GOMZA (1927). Professor responsável: A. Rodchenko



## LANÇAMENTOS EDITORIA EM DEBATE 2019

Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos  
VKhUTEMAS/VKhUTEIN (Rússia/URSS, 1920-1930)

*Jair Diniz Miguel*

Trabalho, capital e formação da classe trabalhadora

*Paulo Sergio Tumolo*

Marx e Engels... Notas introdutórias para Além d'O capital  
Deise Luiza da Silva Ferraz e Janaynna de Moura Ferraz (Org.)

A Operação Zelotes e a venda do Grupo RBS

*Itamar Aguiar*

As transfigurações da educação na teoria de Florestan Fernandes:  
escola e socialização política na formulação  
estratégica da revolução socialista

*Ricardo Scopel Velho*

Conquistando corações e mentes: uma análise da  
National Endowment for Democracy no Equador (2006-2016)

*Letícia Cristina Bizarro Barbosa*

Duas estrelas e dois projetos de hegemonia: a influência do  
pensamento de Gramsci no Partido dos Trabalhadores (BRA)  
e no Bloco de Esquerda (POR)

*Eric Araujo Coimbra*

Juventude pobre e escolarização: trabalho, cultura e perspectivas de  
futuro nos territórios do Maciço do Morro da Cruz – Florianópolis

*Luciana Pedrosa Marcassa, Soraya Franzoni Conde  
e Sandra Luciana Dalmagro*

## **Jair Diniz Miguel**

Graduado em História pela Universidade de São Paulo (USP) em 2001 e doutor em História Social da Cultura e Arte pela mesma instituição (2006). Desenvolveu pesquisa em Cultura Popular comparada com o título “Das Estepes aos Sertões: Cultura Popular na Rússia e no Nordeste brasileiro”, entre 2007-2010 na UFRN. Trabalha com pesquisas relacionadas a Arte e Cultura (grafismo popular no Lubok, Arquitetura soviética, Indústria fotográfica na Rússia) e tradução de autores russos (Bogdanov, Tarabukin, Fedorov entre outros), além de ser membro do UNESCO Geopark Araripe (URCA-CE) e do grupo de pesquisa MATIZES do Departamento de Arte (UFRN).

E-mail: [jairdiniz@gmail.com](mailto:jairdiniz@gmail.com)

Em 20 anos de vanguarda russa, entre 1910 e 1930, seus artistas experimentaram diversas linguagens artísticas, do Futurismo italiano ao mais rigoroso Construtivismo e Produtivismo (uma vertente radical de fusão da arte com a vida) em busca da expressão perfeita da modernidade, da realidade por eles vivida e da história em construção no período. Ao concentrar tantos caminhos e esforços em uma só instituição de ensino de artes, estava aberta a passagem para a inovação e a revolução que o VKhUTEMAS/VKhUTEIN operou na História da Arte soviética. A Seção de Base (curso introdutório), com disciplinas amplas e integradoras, a abertura pedagógica, as disputas teórico-conceituais, a extensa lista de professores modernistas e vanguardistas e um ambiente acadêmico de pesquisa e novidades são algumas das principais conquistas da instituição que dominou a cena artística na União Soviética nos anos 1920. Uma escola voltada para o futuro, para uma nova vida e um novo mundo.

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-68267-29-5



9 788568 267295



EDITORA  
EM DEBATE

